

ع
د
م
ا
ک
ب

۱۴۲۷
الحمد لله
و صلی الله علیه و آله
و سلم

اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں۔
مزید اس طرح کی کتابیں مفید اور نایاب برقی
کتاب (PDF) کے حصول کے لیے ہمارے
ویس ایپ گروپ میں شمولیت اختیار کریں
ایڈمن پینسل

عبداللہ حنیف : 0347-8848884

حسنین سیالوی : 0305-6406067

سردار طاہر : 0334-0720723

ڈاکٹر عنوان ہشتی
ریڈر شعبہ اُردو - جامعہ ملیہ اسلامیہ
نئی دہلی

انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی

سلسلہ مطبوعات انجمن ترقی اردو (ہند) — ۴۶۵
© ڈاکٹر عنزان چشتی

اشاعت : جولائی ۱۹۷۵ء
طباعت : کوہ نور پرنٹنگ پریس - دہلی
تممت : عام ایڈیشن - چوتھوں پرے - ڈیلیکس ایڈیشن تیسرے پرے
سرورق : انوار انجم

اس کتاب پر دہلی یونیورسٹی نے ۱۹۷۳ء میں پی۔ ایچ۔ ڈی
کی ڈگری عطا کی۔
اس کتاب کے لیے وزارت تعلیم و سماجی بہبود نے کنٹرول ریٹ
پر کافی مراعات فراہم کیا۔

مصنف کی دوسری کتابیں

- ۱۔ ذوقِ جمال (غزلوں کا مجموعہ) ۱۹۶۶ء
- ۲۔ نیم باز (نظموں اور غزلوں کا مجموعہ) ۱۹۶۸ء
- ۳۔ عکس و شخص (تنقیدی خاکوں کا مجموعہ) ۱۹۶۸ء
- ۴۔ تنقیدی پیرائے (تنقیدی و تحقیقی مضامین کا مجموعہ) ۱۹۶۹ء
- ۵۔ تنقید سے تحقیق تک () ۱۹۷۴ء
- ۶۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (تحقیقی مقالہ) ۱۹۷۵ء
- ۷۔ اردو گیت کا فن (تنقیدی و تحقیقی مطالعہ) زیر طبع

فہرست

۷	خلیق انجم	تعارف
۹	پروفیسر گوپی چند نارنگ	پیش لفظ
۱۲	مصنف	حرف آغاز
۱۳	ہیئت کا مفہوم	پہلا باب

ہیئت کے مترادف الفاظ - فن طباعت، موسیقی، قواعد فنون لطیفہ،
 جمالیات، ترمیمی فن، پلاسٹک آرٹ، فن مطالعہ، صحائف، منطق
 اور فلسفے میں ہیئت کے تصورات - ادبی تصور ہیئت : میکاٹکا اور
 عضوی ہیئت - مراد اور ہیئت - مراد اور ذریعہ اظہار - عضوی یا
 نایاتی ہیئت کا تصور

۳۲	شعری تجربہ اور ہیئت میں تبدیلیوں کے اسباب	دوسرا باب
----	---	-----------

تجربہ اور تجربہ کا فرق - شعری تجربے کی سطحیں - نئیاتی عمل - کردہے
 کا نظریہ اظہار - نایاتی عمل - ہیئت میں تجربوں کے دیگر اسباب
 شعری ہیئت کے تجربوں کا آغاز : ۱۸۵۷ء کے بعد

۵۶	شعری ہیئت کے تجربوں کا آغاز : ۱۸۵۷ء کے بعد	تیسرا باب
----	--	-----------

صوتی توان - مصرع کا نیا تصور - اوزان کا تنوع - استیلا فارم - معرا نظم -
 بلینک درس - اردو میں معرا نظم کی ہیئت اور تعریف - اردو میں معرا نظم
 کا ارتقاء - فرواد معرا نظم - ابتدائی معرا نظموں کا جائزہ - عبدالحلیم شرر
 کی تحریک - معرا نظم پر نظریاتی بحثوں کا جائزہ - نشر مرتجز اور معرا
 نظم کا جائزہ -

قیم اصلات میں نئے تجربے، نظم، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ اور رباعی۔

چوتھا باب

عظمت الشدخاں کے تجربے اور ہندی اصناف و سالیب ۱۳۳

پنگل، ماترک پھند، درنک پھند، عظمت الشدخاں کا طریقہ تقطیع
اور اوزان رباعی، عظمت الشدخاں کی نظموں کی ہیئت، ساخت
اور تکنیک۔ اُردو گیت کی ہیئت اور ارتقا۔ ہندی پھند، دوہا،
سری، سار، ہرگیتکا۔ ہندی اور اُردو بھروں کا استخراج۔ ہندی اور
ہندوستانی کا رجحان۔

پانچواں باب

نیا شعور اور نئی ہیئتیں

۱۴۲

سانیت کی ہیئت، پیرادل، ٹیکسیری اور اسپنیری سانیت۔
اُردو میں سانیت کا ارتقا اور اختراعات۔ آزاد نظم کی ہیئت
انگریزی اور اُردو میں۔ آزاد نظم کی تکنیک، زبان اور ارتقا۔ تراویلی
کی ہیئت اور ارتقا۔ مختصر نظم کا آغاز و ارتقا۔ جاپانی ہیئتیں :
کٹا دنا، یڈو کا، بتو کا، یکیکا، چو کا، ٹنکا، امایو، ریگا، رینگو اور
ہائیکو۔

حرف آخر

چھٹا باب

۲۳۳

۲۵۱

اُردو کتابیں۔ اُردو اخبارات و رسائل۔ انگریزی کتابیں۔
ہندی کتابیں۔

کتابیات

۲۵۵

۲۵۹

نرنگ اصطلاحات

اشارہ

نذر

بجناب پروفیسر مسعود حسین صاحب

وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ

تعارف

اُردو اُن خوش نصیب زبانوں میں سے ہے جس نے مشرق اور مغرب دونوں ہی سے استفادہ کر کے خود کو بالامال کیا ہے۔ اس نے فارسی، عربی اور سنسکرت کے ساتھ ساتھ مغربی زبانوں اور خاص طور پر انگریزی سے بہت کچھ مستعار لیا ہے۔ اسی لیے صرف غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی اور قطعہ جیسی اصنافِ سخن ہی نہیں، بلکہ نظم، مہر، سانیٹ، آزاد نظم، تراخیلہ وغیرہ بھی اُردو میں ملتے ہیں۔ اُردو نے مغرب سے شاعری کی نئی ہیئتیں ہی مستعار نہیں لیں بلکہ مغربی فکر اور ادب سے متاثر ہو کر قدیم اصنافِ سخن میں بھی نئے تجربے کیے ہیں۔

شعری ہیئت کیا ہے؟ شعری تجربے اور ہیئت میں کیا تعلق ہے؟ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے سماجی اور سیاسی حالات سے متاثر ہو کر اُردو نے مغرب سے کون سی ہیئتیں مستعار لیں اور ان میں کیا تبدیلیاں کیں؟ عظمتِ الشراخاں نے ہندی پنگل اور انگریزی عروض سے فائدہ اٹھا کر ہیئت کے کون سے نئے تجربے کیے؟ اُردو شاعری کی تاریخ کے نقطہ نظر سے یہ بہت اہم سوالات ہیں جنہیں اہل اُردو نے نظر انداز کر رکھا تھا۔ اُردو میں ہیئت کے تجربوں پر چند مضامین ضرور لکھے گئے لیکن سب تشنہ تھے۔ کیونکہ یہ موضوع بھرپور مطالعے کا متقاضی تھا۔ خوشی کی بات ہے کہ اُردو کے نوجوان شاعر اور نقاد ڈاکٹر عنوان چشتی نے اس موضوع پر بطور خاص توجہ کی اور تاریخِ ادب کے اس خلا کو پر کیا۔

”اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے“ اپنے موضوع پر اُردو میں پہلی کتاب ہے۔

عنوان صاحب نے موضوع کے تمام پہلوؤں کا سائنٹفک انداز میں جائزہ لیا ہے۔ چونکہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں کے ادب پر ان کی گہری نظر ہے اس لیے انھوں نے انگریزی میں ہر ہیئت کے اصل روپ اور اردو میں اس کی قدر سے بدلی ہوئی صورت کا عالمانہ انداز میں تقابلی مطالعہ کیا ہے۔ مغربی شاعری سے متاثر ہو کر اردو کی قدیم اصناف سخن میں جو نئے تجربے کیے گئے۔ عنوان صاحب نے ان کا بھی بھرپور تجزیہ کیا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں قطعاً جھجکا نہیں ہے کہ عنوان صاحب نے اس موضوع کے ہر ممکن پہلو کا اس طرح جائزہ لیا ہے کہ اب اس میں مزید اضافہ آسان نہیں ہے۔

خلیق انجم

پیش لفظ

از

پروفیسر گوپی چند نارنگ، صدر شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ

ہئیت اور مواد کا مسئلہ مطالعہ ادب کے بنیادی مسئلوں میں سے ہے۔ شاعری سادہ ہے لیکن اس کا انچھ لفظ ہی ہے لفظ کا کمال یہ ہے کہ چند اصوات کا یہ مجموعہ ایک جہاں معنی کو اپنی مٹھی میں بند رکھتا ہے۔ بلکہ انسانی میں کفایت کا ایسا شاہکار دوسرا نہیں۔ لفظ میں معنی ایسے مضمر نہیں ہوتے جیسے تلوار میں جوہر کیونکہ وہ تو بظاہر دکھائی دیتے ہیں بلکہ ایسے جیسے گوہر میں دریا کا اضطراب یا ٹھن میں شعلہ لفظ کی سطح پر بظاہر سکون ملتا ہے لیکن جیسے اٹیم میں توانائی پوشیدہ ہوتی ہے، لفظ میں معنوی توانائی خوابیدہ رہتی ہے تخلیقی عمل میں لفظ جب فشار کے عالم سے گزرتا ہے تو اس کی معنوی توانائی میں وہ بیسانی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس کی بنا پر غالب نے اسے گنجینہ معنی کا ظلم کہا ہے۔ جو رشتہ لفظ کا معنی سے ہے، وہی مواد کا ہئیت سے ہے۔ ایک دوسرے کا تکرار ہے اور ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ خیال کے بغیر لفظ، لفظ نہیں اور لفظ کے بغیر خیال خیال نہیں، یعنی قاری یا سامع تک منتقل ہونا تو کچھ اور بذاتہ صورت پذیر بھی نہیں ہو سکتا۔ جمالیاتی تجربے کی فشاری کیفیت کے بعد معناتی قوت ہمیشہ کے لئے لفظ کے خلیے میں یا ملفوظی پیکر میں مقید اور محفوظ ہو جاتی ہے۔ یہ بات خاصی دلچسپ ہے کہ ذہنی تحریک اور جوہر و خیال و احساس سب کے سب وقت کے محور پر فنا ہو جاتے ہیں، لیکن شعری تجربہ ملفوظی پیکر میں دائمی طور پر زندہ رہتا ہے، یعنی یہ مکان میں صورت پذیر ہو کر زباں پر غالب آ جاتا ہے۔ اب صاحب لفظی قاری جب چاہے اور جہاں جہاں چاہے، اس ملفوظی خلیے کے ذریعے معناتی قوت کی بازیافت کر سکتا ہے اور اس سے بقدر ظرف فیضاب ہو سکتا ہے۔ اس آفاقیت ادبیت کے علاوہ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس ملفوظی خلیے سے جتنا بھی معناتی چارج اخذ کر لیا جائے یعنی جمالیاتی حظ و انبساط حاصل کر لیا جائے، اس کی ذات میں نقص واقع نہیں ہوتا، بعینہ جیسے شاعر کے اخراج سے سورج کی

ذات میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی جو تنقید معنی کے تشکیک مادے کو مشکل کرنے والی زبردست ادبی قوت
 کی غیر معمولی اہمیت کو نظر انداز کرتی ہو، کیا کسی کو اس سے ادبی تنقید کہنے کا حق حاصل ہے ؟
 اتنی بات واضح ہے کہ مواد ادبیت شعری تجربے کے دوسرے ہیں، ایک تجربی دوسرا مفروضی لیکن
 ان میں ایک جمع ایک قسم کی نسبت نہیں جیسے عام طور پر سمجھا جاتا ہے تخلیقی عمل ایک غیر منقسم عمل ہے
 جس میں خیال و احساس سے اظہار تک یا مواد سے ہیئت تک کوئی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ بحث
 کی سہولت کیلئے ہم آغاز ادب حاصل کی بات تو کر سکتے ہیں لیکن ان میں جو تسلسل ہوا ہے منقطع نہیں کر سکتے
 اس تسلسل کی کائنات اپنے اندر بڑی وسعتیں رکھتی ہے جس میں ایک سرے پر مواد کے ضمن میں خیال جذبہ
 احساس موضوع، نظر، جوہر سب کچھ آجاتا ہے تو دوسرے پر اظہار میں لفظ اداس کی جملہ میکا کی اور تخلیقی صورتیں
 مثلاً اشعار، پیکر، تشبیہ، مجاز مرسل، کنایہ، استعارہ، تلمیح، علامت، ارکان، ردیف، توفانی بحر، آہنگ،
 غرض بیان کے وہ تمام پیرایے جن سے مواد مفروضی پیکر اختیار کرتا ہے یہ سب اظہار کی ذیل میں آجاتے ہیں ہیئت
 اپنے اصطلاحی مفہوم میں اظہار کے ان تمام پہلوؤں پر محیط ہے لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ہیئت مواد
 سے الگ اپنا وجود رکھتی ہے۔ یہ دلی محض صورت ہے اصل نہیں جو لوگ اس شہوت کے قائل ہیں وہ نہیں
 جانتے کہ مواد کا لطیف و لطیف پہلو خواہ وہ جوہر ہو یا احساس، یا تخیل کی طرح بے تاب لفظ کے تجربی
 میرے کو ساتھ لیکر آتا ہے، لیکن ادب میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو ایک کو دوسرے پر فوقیت
 دیتے ہیں۔ وہ لوگ جو مادے کی ارتقائی شکلوں کو خیال کو اخذ کرتے ہیں اور تخلیقی عمل کو شعور و منطق
 سے ماخوذ مانتے ہیں، وہ مواد کی افضلیت جتنا کہ ادبی انداز شناسی میں ایسے معیاروں کو فروغ دیتے ہیں
 جن سے ہیئت کی حیثیت ضمنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی تنقید کا ایک رخ اپن ہوئی سلامت روی کے خلاف
 ہے اقبال کی مسجد قرطیبہ جو بالمشق کی فردوس گمشدہ، اگر ان کے مطالب کو شعر میں نکھا جائے تو اگرچہ
 موضوع وہی رہے گا، لیکن وہ بات نہیں بنتی کیوں؟ جو چیزیں سے غائب ہو گئی، یعنی ہیئت، کیا شاعری
 وہی ہے؟ اس تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ اگر کسی پست یا گھٹیا موضوع کو حسین ہیئت میں پیش کیا جائے
 تو کیا وہ اعلیٰ شاعری کا مرتبہ پاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ شاعری کو مواد ادبیت کی دلی کے اندر سمجھنا ہی
 غلط ہے۔ ادبی انداز شناسی کے منصب کے عہدہ براہ جو نے کیلئے فردوسی کی کہ تنقید شعری تجربہ کی سالیست
 سے انصاف کرے۔ قیمتی کرداروں میں جس طرح کی تنقید کا علاج رہا ہے وہ ادب کی سالیست کو غرض

کرتی رہی ہے اور غلط فیصلے ناتوا رہی ہے۔ تنقید کیلئے تخلیقی جس کی ضرورت اسی لئے ذکر کرنا ضروری ہے کہ
 حد تک تخلیقی عمل کی بازیافت کرنی پڑتی ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ تخلیقی عمل تجربہ سے شروع ہوتا ہے اور غلط پرستہ ہوتا
 ہے جبکہ تنقیدی عمل اسکے برعکس لفظ کے شروع ہوتا ہے اور تجربہ کے فکری و خیالی امکانات کی وسعتوں میں غرق
 ہوتا ہے۔ تجرباتی تنقید کا پہلا قدم یہی ہے کہ وہ ہیئت کو شعری اور حیااتی تجربے کے حاصل کے طور پر قبول کرے
 اور اسے اپنے سفر کا نقطہ آغاز بنائے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی اس نکتے سے آگاہ ہیں ان کا مقالہ اُردو شاعری میں
 ہیئت کے تجربوں پر اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے اس میں ان تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے جو ہیئت کے تجربوں کے
 طور پر رد ہوتی رہی ہیں شروع کے دو باب نظریاتی ہیں جن میں ہیئت کے مفہوم، ہیئت کے عناصر اور ہیئت تبدیلیوں
 کے اسباب و علل پر بحث کی گئی ہے۔ بعد کے ابواب میں اسی نظریہ کے تحت تمام اصناف میں سامنے آنے
 والی ہیئت تبدیلیوں کا تخلیقی نقطہ سے جائزہ لیا گیا ہے کہ یہ کام جس وسعت مطالعہ و جست نظر اور فنی آگہی کا مطالبہ کرتا
 ہے ڈاکٹر عنوان چشتی نے قدم قدم پر اس کا ثبوت دیا ہے اور اس کی داد ان کا ہر لکھنے والا دیکھا۔ سری تجربے
 کی اس منزل کو جہاں جو ہر ذہن و وجدان میں صوفی اور فاضل سپرد و کیلئے تڑپنے لگتا ہے، اگر تجربہ ہی ہیئت کا
 جائے تو ان فنی سانچوں کو جن میں شاعر آواز اختیار کرتا ہے یا وضع کرتا ہے جیسے غزل، مثنوی، رباعی وغیرہ کی مغرہ
 اصناف یا نظم کا کوئی مانوس یا نامانوس سا پتہ تو اسے کیسے ہیئت کہیں گے لیکن کیا فنی ہیئت ہی جملہ ہیئت ہے؟
 کیا وجہ ہے کہ غزل ہی کی ہیئت میں ایک ہی موضوع پر شاعر کے دو شعروں میں سے ایک شعر دوسرے کو
 بددعا بہتر ہو سکتا ہے؟ اس کی وجہ ہیئت کے وہ اجزاء بھی ہو سکتے ہیں جو فنی ہیئت سے الگ پہچانے
 جاتے ہیں مثلاً رمز و ایما، استعارہ، کنایہ یا بیان کا ایسا پیرایہ یا لفظوں کے استعمال کی ایسی شکل جو غیر معمولی
 تخلیقی جس کی دین کا نتیجہ ہوا ہے سب کو اسلوبیاتی ہیئت اور ہیئت کے کل تصور کو ترکیبی ہیئت یا مہیااتی ہیئت کہا
 جاسکتا ہے جسے ڈاکٹر عنوان چشتی نے معنوی ہیئت کا نام دیا ہے تحقیق کیلئے فرضی ہے کہ موضوع کے ایک گوشے
 کو لے کر اس کا گہرا مطالعہ کیا جائے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فنی ہیئت کے
 تجربہ اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آگئی ہے جیسے ہیئت کی اہمیت کا عرفان ہوگا، دوسرے
 گوشے بھی مدنی ہیں آئیں گے اور چراغ سے چراغ نکلیں گے۔ مجھے دل بہت ہے کہ یہ کتاب جامعہ اسلامیہ کے شعبہ
 اُردو کے ایک رکن نے لکھی ہے۔ جامعہ اسلامیہ کی علمی ہدایت میں شعراء ادب کی زمین قدر نشانی کیسے جملہ جامع ادبی
 میلے کو اپنایا گیا ہے اور طرف ماری کا نہیں، سخن فہمی کا حق ادا کیا گیا ہے، یہ نظر کتاب میں سلامت مدنی اور تذکرہ کی مدد
 مثال پر ہیئت تحقیق کی راہ میں پہل کرنے کا شرف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے جو بہت ہی انمولے فنی رہنمائی کا اعتراف کرتے ہیں
 مجبور ہوں کہ۔

حرف آغاز

اس موضوع پر اردو ادب میں بہت کم لکھا گیا ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بہت سرسری ہے جس سے ہیئت کے تجربوں کا کوئی واضح خاکہ نہیں اُبھرتا۔ چونکہ یہ موضوع بہت اہم ہے اردو شاعری کی تاریخ اس خلا کو پُر کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی، اس لیے اس پر تفصیلی کام کی ضرورت تھی۔ اس مقالے میں نہ صرف یہ کہ ہیئت کے تجربوں کا تجزیہ کیا گیا ہے بلکہ ایک ایسا معیار بھی پیش کیا گیا ہے جس کی روشنی میں ہر تجربے کو کھرایا کھوٹا قرار دیا جاسکتا ہے۔

پروفیسر محمد حسن صاحب کی نگرانی میں اس مقالے کا آغاز ہوا اور ابتدائی مراحل طے ہوئے جس کے لئے موصوف کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ڈاکٹر صدیق الرحمان قدوائی صاحب کی نگرانی میں اس مقالے کو الفاظ کا پیکر ملا اور تکمیل کو پہنچا۔ موصوف نے جس توجہ اور فائدہ پیشانی سے اس مقالے کو پڑھا اور مفید مشورے دے اس کو حق رسمی شکریے سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس لیے صمیم قلب سے موصوف کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی صاحب کا شکریہ ادا کرتا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ موصوف نے ازراہ کرم صدر شعبہ اردو کی حیثیت سے بہت سی دفتری الجھنوں سے نجات دلائی۔

محترم ضیا الحسن فاروقی صاحب کی نوازشوں اور مفید مشوروں کے لئے بطور خاص شکر گزار ہوں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب ہمیشہ میرے علمی اور تعلیمی کاموں میں دلچسپی لیتے رہے ہیں۔ ان کے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تشریف لانے سے شعبہ اردو کی تاریخ کے درخشاں باب کا آغاز ہوا ہے میں ممنون ہوں کہ موصوف نے ازراہ کرم اس کتاب کا پیش لفظ لکھنا منظر فرمایا۔ ڈاکٹر خلیق انجم صاحب کا شکریہ ادا کرتا ہوں ان کی توجہ سے یہ کتاب منظر عام پر آسکی۔ ورنہ خدا جلے کتب تک غیر مطبوعہ حالت میں پڑی رہتی۔

جاپانی مہنتوں کے سلسلے میں پروفیسر کے ساجی (جاپان) سے عرضی مسائل کے سلسلے میں جناب رئیس خاں صاحب اور علام سحر شوق آبادی سے اور اردو میں سائٹ کے ارتقاء جناب حفیظ کیفی صاحب سے بعض معلومات حاصل ہوئیں۔ میں ان حضرات کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

عنوان پیشہ

بہار ۹۔ جولائی ۱۹۷۵ء

ہیئت کا مفہوم

ہیئت کا مفہوم بحیثیت لفظ محدود مگر بحیثیت اصطلاح وسیع ہے۔ ایک فن کے تصور ہیئت کی پرچھائیاں اگرچہ دوسرے علم یا فن کے تصور ہیئت سے بڑی رہی ہیں۔ پھر بھی ہر فن میں اس کا مفہوم جدا گانہ ہے۔ ادب میں ہیئت کی اصطلاح سے دو طرح کے تصورات وابستہ ہیں۔ ایک وہ جو خالص ادبی اور فنی تصورات ہیں۔ دوسرے وہ جو فنی سرے علوم و فنون کے تصورات ہیں مگر ادبی تصور ہیئت میں دیتے ہیں۔ اس لئے شعری ہیئت کے مفہوم کے تعین میں ہیئت کے تمام تصورات کا مختصراً جائزہ لینا ہوگا۔

ہیئت کے مترادف الفاظ شکل، صورت اور شبیہ میں جو معانی کی جگہ استعمال ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن ان تینوں الفاظ کا مفہوم ہیئت کے مقابلہ میں محدود ہے۔ شکل صورت اور شبیہ عام طور پر چہرے چہرے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جبکہ ہیئت انسان کے پورے بدن کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ مثلاً اس کی شکل صورت اچھی ہے یا بد ہیئت شخص ہے۔ مفہوم کے اسی فرق کو واضح کرتے ہیں لیکن شکل صورت، شبیہ سے اور شبیہ ہیئت سے زیادہ عام لفظ ہے۔ شبیہ شہادت اور مماثلت ظاہر کرتا ہے جبکہ ہیئت مخصوص چیز کی

طرف اشارہ کرتا ہے۔ ان الفاظ کے علاوہ وضع اور ساخت بھی ہیئت کے مترادف کی حیثیت سے مستعمل ہیں۔ وضع میں ڈیزائن اور انداز کا تصور مندرجہ ہے جبکہ ساخت میں بناوٹ اور ہیئت کا وضع کا لفظ کسی قدر خارجی خصوصیت کی طرف اور ساخت بھی خارجی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ہیئت ان دونوں کے مفہوم پر محیط ہے یعنی ہیئت کی وضع بھی ہوتی ہے اور ساخت بھی۔ مگر ہر وضع اور ساخت کی ہیئت بھی ہوتی ہے۔ عام بول چال میں ہیئت وضع اور ساخت ایک دوسرے کے مترادف کی حیثیت سے مستعمل ہیں مگر ان کے مفہوم میں فرق ہے۔ پیکر تصویر اور خاکہ بھی ہیئت کے مترادف الفاظ سمجھے جاتے ہیں مگر یہ بھی پوری طرح ہیئت کے مفہوم کو ادا نہیں کرتے۔ دراصل لفظ ہیئت اپنے مفہوم کے اعتبار سے ان سب سے زیادہ جامع درجہ گیر لفظ ہے۔

اگر ہیئت وضع اور ساخت کو مادی اور ٹھوس چیزوں سے وابستہ کیا جائے تو ان کا مفہوم واضح ہو جائے گا۔ مثلاً مجسمہ کی ہیئت برتن کی ساخت اور قالین کی وضع اور فرش کا ڈیزائن کہا جائے تو ان کا مفہوم سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ مگر جب ان کو ادب و شعر کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اور فن کی ہیئت شعر کی ساخت نظم کی وضع اور مصرع کا ڈیزائن جیسی اصطلاحیں بولی جاتی ہیں تو ان کا مفہوم پوری طرح واضح نہیں ہوتا۔ مجسمہ کی ہیئت اس کی ظاہری شکل پوشاہت کے سوا کیا ہے جو ترشے ہوئے پتھر کی صورت میں دیکھنے والے کے سامنے موجود ہے۔ نظم کی ہیئت بھی اس کی ظاہری شکل و شہادت کا نام ہے مگر نظم دراصل اثرات کا ایک بہنا ہوا چشمہ ہے جیسے جیسے نظم پڑھتے جاتے ہیں اس چشمہ کی ان گنت لہریں چشم تصور سے گذرتی جا رہی ہیں۔ لیکن کوئی ٹھوس شکل ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ مجسمہ کی صورت ٹھوس متعین در غیر متحرک تھی۔ نظم کی صورت سیال اور متحرک۔ دونوں میں یہی بنیادی فرق ہے۔ ایسے صورت ہونے میں دونوں برابر ہیں۔ ایک مجسمہ کی صورت ہے دوسری نظم کی۔ اس طرح برتن کی ساخت قالین کی وضع اور فرش کا ڈیزائن ٹھوس متعین اور غیر متحرک مادی پیکر ہیں، ان کو دیکھا اور چھوا جاسکتا ہے۔ مگر نظم کی ساخت وضع اور ڈیزائن کو اس طرح دیکھا اور چھوا نہیں جاسکتا۔ اس کے لئے ایک طرح کی ذہنی تجربہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب میں ان الفاظ کا مفہوم متعین

کرنے میں اس لئے دشواری پیدا ہوتی ہے کہ اس میں دوسرے فنون لطیفہ کے مقابلہ میں مادی وسائل کا استعمال کم سے کم ہوتا ہے۔ مادی وسائل کی جتنی کمی ہوتی جاتی ہے اتنی ہی ذہنی بخیر کی ضرورت بڑھتی جاتی ہے۔ ہیئت کے مترادف الفاظ کے مفہام کے مازک انبیاء کی طرف اشارہ کرنے کے بعد اب مختلف علوم و فنون میں ہیئت کے تصورات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

فن طباعت میں کسی ایسی چیز کو ہیئت کہتے ہیں جس سے کوئی عکس یا نقش لیا جاتا ہے موسیقی میں کسی غنائی مرکب یا تخلیق کی مخصوص قسم کو ہیئت کہتے ہیں۔ بہ اصطلاح غنائی ذہن کی وضع اور ڈیزائن کے لئے بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ موسیقی میں اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہیئت کسی غنائی مرکب کے عناصر اور حصوں کی ایسی تنظیم ہے جس میں وحدت اور تناسب ہو، اور جو وحدت تاثیر پیدا کرتی ہو۔ نجوم میں ہیئت سے مراد وہ علم ہے جس میں اجرام فلکی و سماوی اور زمین کی گردش اور کشش کا بیان ہوتا ہے۔ قواعد میں تلفظ کی تبدیلی کی حیثیت سے ہیئت کی اصطلاح کسی لفظ کے مختلف پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو کے مفہوم کے لئے برتی جاتی ہے۔ فنون لطیفہ میں ہیئت کی اصطلاح خاکے، سلیج، سطروں کی ترتیب، ورنائی بدن کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ جمالیات میں ہیئت کی اصطلاح کسی فن یا رسم میں معروضی رشتوں یا کسی شے کے تخیلی تصور کے لئے آتی ہے۔ اس کے علاوہ کسی ذہنی خاکہ کو عمل میں لانے سے جو کچھ بنتا ہے وہ بھی ہیئت کہلاتا ہے، لیکن یہ وجود میں آنے والی شے اصل ڈیزائن سے مختلف ہوتی ہے۔ ماہرین جمالیات مواد اور ہیئت کی دونی کو تسلیم نہیں کرتے ان کا خیال ہے کہ اگر تضاد نظر آتا ہے تو وہ خیال اور اس کی ہیئت کا ہے نہ کہ مواد اور ہیئت کا۔ جمالیات میں ہیئت کی اصطلاح کسی فن پارہ کی بنیاد یا لازمی خصوصیت اس کی عنصری وحدت اور کسی فنی عمل کی تکمیل کے لئے بھی استعمال ہوتی ہے۔ کسی فن پارہ کی لازمی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تخیل جذبہ، وجدان یا کسی اور ذہنی وجہ بانی قوت کی تخلیق ہوئے ہوئے۔ فن پارہ کی عنصری وحدت مواد کی خود کاری اور خود تجسسی کی وجہ سے مواد کے لہجے سے وجود میں آتی ہے اور اس کے تمام حصے ایک دوسرے سے مطابقت کرتے ہیں۔ کسی فنی عمل کی تکمیل آغاز سے انجام تک کے کل فنی اور جمالیاتی عمل پر محیط ہے اور اس عمل کے نتیجہ میں جو چیز وجود میں آتی ہے وہی ہیئت کہلاتی ہے۔ ترکیبی اور

پلاسٹک آرٹ میں ہیئت اس تاثر کو کہتے ہیں جس کو فنکار اپنے فنکارانہ عمل کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے اس کے علاوہ کسی فنکارانہ عمل کی تکنیکی تنظیم کے مجموعی تاثر کو ہیئت کا نام دیا جاتا ہے۔ تکنیکی تنظیم کا مجموعی تاثر طرز پیشکش کی معنویت سے مختلف ہوتا ہے۔ عیسائی مذہب کے صحیفوں کے مطالعہ میں ہیئت کی تنقید اس مطلقہ کو کہتے ہیں جس میں بیانیہ سکا فرنی مسلمات کے تحت تجزیہ کیا جاتا ہے اور ہر واقعہ کو اس کی نوعیت کے اعتبار سے الگ الگ حصوں میں تقسیم کر لیا جاتا ہے۔ متعلق میں موضوع کے مرکزی خیال کو ہیئت کہتے ہیں۔

فلسفہ کی تاریخ میں ہیئت کا تصور بہت قدیم ہے اور مختلف زمانوں میں مختلف انداز میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔ ہیئت کا تصور مشرق و مغرب کی ان قدیم ترین کتابوں میں خاص طور پر ملتا ہے جن میں کائنات کی تخلیق کے بارے میں تیناس آرائیاں کی گئی ہیں اور ان کتابوں میں بتایا گیا ہے کہ خدا یا دیوتاؤں نے دنیا کی صورت میں ایک اجواب تخلیق کی ہے۔ ان تحریروں میں وجود پر مبنی پہلے تخلیق کے خیال یا اس کے پیکر کو اس شے کی ہیئت یا ہیئت اصول کہا گیا ہے۔ ڈبلیو ایف البرائٹ نے تحریر کیا ہے کہ سمیرن زبان کا ایک لفظ "گش" ہے جس کے معنی خاک، منصوبہ یا وضع ہیں لیکن یہ ان چیزوں کا خاکہ ہے جو ابھی وجود میں نہیں آئی ہیں مگر دیوتاؤں نے تخلیق کائنات کے وقت انھیں آسمانوں میں متعین کر دیا تھا۔ تاکہ وہ اپنی تخلیق کے بارے میں موازنہ کر کے یہ یقین کر سکیں کہ اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ یہ تصور دراصل ہندو ایرانی تہذیب کی آدین بنیاد ہے اسے ہم افلاطونی تصور ہیئت کی ابتدائی شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ افلاطون نے تمام اشیاء کی ہیئتوں اور ان کے تصورات کو کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ جس کے مطابق انسانوں کی معمولی سے معمولی فنی تخلیقات بھی اس دنیا میں وجود میں آنے سے پہلے عالم مثال میں ابدی و مطلق وجود رکھتی ہیں۔ افلاطون کے نظریہ کا سنگ بنیاد "نقل کی نقل" ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ اصل حقیقت عالم مثال میں ہے۔ دنیا اور اس کے تمام مظاہر اصل حقیقت کا عکس ہیں، اور فنون لطیفہ عالم آب و گل کی نقل ہیں اس لئے نقل کی نقل ہیں۔ کوئی

تخلیق خواہ کتنی ہی، اعلیٰ درجہ کی ہر وہ نقل کی نقل ہوتی ہے، اور اصل حقیقت سے سہ مرتبہ دور ہوتی ہے۔ افلاطون کا خیال ہے

”..... اور شاعری بھی چونکہ نقالی ہے اس لئے دوسرے

نقلوں کی طرح یہ بھی بادشاہ اور صداقت سے بہ سہ مراتب دور ہے۔“

اس طرح افلاطون کے خیال میں اصل حقیقت ہی ہیئت ہے جو دنیا میں نہیں بلکہ عالم مثال میں ہے۔ ارسطو نے ایک جگہ ایڈوزر کا لفظ استعمال کیا ہے جس کا ترجمہ ہیئت کیا جاتا ہے۔ لیکن ہیئت کا لفظ ایڈوزر کے پورے مفہوم کا احاطہ نہیں کرتا ایڈوزر کا مفہوم کچھ اس طرح ہے کہ ایک چیز اور دوسری چیز میں اگر کچھ عناصر مشترک ہیں تو وہ ان کی ہیئتیں ہیں۔ ارسطو کے تصور ہیئت کو سمجھنے کے لئے اس کے فلسفے کو ذرا تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ ارسطو مواد اور ہیئت میں امتیاز کرتا ہے۔ کسی چیز کا مواد بعض ایسے عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے، جن کے امتزاج سے وہ چیز وجود میں آتی ہے۔ یعنی ہیئت ان عناصر کی ترتیب و تنظیم ہے جس کے نتیجہ میں وہ ایسی چیز بن گئے ہیں جو خود ان کے اندر موجود تھی۔ اس طرح اینٹ گارے ورمادہ کو ایک صورت میں تبدیل کرنے سے مکان بن جاتا ہے۔ جبکہ انھیں عناصر یا مواد کو دوسری شکل یا ترتیب دینے سے دیوار بن جاتی ہے۔ مواد کی حیثیت سے ان عناصر میں ایسی صلاحیت ہے کہ وہ کوئی بھی چیز بن سکتے ہیں لیکن یہ ہیئت ہے کہ جو یہ طے کرتی ہے کہ وہ عناصر واقعاً کیا چیز بن گئے ہیں۔ ارسطو کے یہاں مادہ ایک اضافی اصطلاح ہے اینٹ اپنی جگہ خود ایک چیز ہے اور مواد اور ہیئت کا مرکب ہے۔ جس طرح مٹی اور پانی اینٹ کا مواد ہیں۔ اسی طرح خود اینٹ دیوار کا اور دیوار مکان کا مواد ہے۔ دراصل مواد میں امکانی چیز بننے کی نظری صلاحیت ہوتی ہے۔ مگر یہ چیز مواد کو صحیح ترتیب دینے سے وجود میں آتی ہے۔

ارسطو کے ہیئت کے تصور میں اس کا تکنیکی نقطہ نظر بھی شامل ہے جس سے یہ نتیجہ

نکلتا ہے کہ حیثیتی ارتقا ایک خاص سمت میں ہوتا ہے اور ہا مقصد ہوتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اس تصور میں اس بات کی بڑی اہمیت ہے کہ ایک چیز دوسری چیز کے مقابلہ میں کتنی باہمیست ہے۔ مثلاً مٹی کے مقابلے میں اینٹ اینٹوں کے مقابلہ میں دیوار اور دیوار کے مقابلہ میں مکان زیادہ باہمیست ہے۔ وہ سارے عناصر جن سے مل کر انسان بنتا ہے اس کا مواد ہیں۔ ان کی موت پر وہ عناصر منتشر ہو جاتے ہیں اور اپنے ہم جنس عناصر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ مگر منتشر عناصر اپنے ہم جنس عناصر کا مواد نہیں ہیں، کیونکہ انسان کی تخلیق کے وقت ان اصلی اور بنیادی عناصر کے ملنے سے ایک ہیئت بنی تھی، جو موت کے بعد منتشر عناصر کے اپنے ہم جنس عناصر کے ملنے سے نہیں بنی۔ اسکاٹ جیمس نے ارسطو کے نظریہ نقل پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ ہیئت چار پائی یا کرسی میں منحصر ہے ہیں یہ بھی توقع رکھنی چاہیے کہ وہ انقاد، یہ بھی جلیخ کرے گا کہ ہیئت ہی ایسی چیز ہے جو نظم کو نظم بناتی ہے۔

ارسطو کے خیال کے مطابق ان فی ذہن ہیئت مایستوں کی خصوصیات کا قریب ترین ماخذ ہے۔ یہ وہ ہیئتیں ہیں جنہیں ہم انسانی فنون کے مختلف نمونوں میں دیکھتے ہیں۔ چونکہ انسانی ذہن خارجی حقیقت سے ہیئتوں کی تعبیر کرتا ہے اس لئے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ فن پارہ کسی خارجی حقیقت کی نقل ہے۔ ارسطو نے افلاطون کے نظریہ نقل سے انحراف کیا ہے۔ یعنی وہ یہ تسلیم نہیں کرتا کہ فن پارہ نقل کی نقل ہے۔ لیکن اتنی بات ضرور تسلیم کرتا ہے کہ خارجی دنیا حقیقت ہے اور فن پارہ اسی خارجی حقیقت کی نقل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ

”رزمیہ شاعری، المیہ اور طربیا، کچھن اور اسی طرح بانسری اور جنگ

کے راگ اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھیں تو سب نقلیں ہیں۔“

ارسطو کا خیال ہے کہ نقل کرنا ہمارے لئے ایک نظری امر ہے۔ ”اور نقل کرنا کچھن سے انسان کی جبلت ہے۔“

۳ دی۔ کنگ آف لریجر ۹۴۶ لندن ص ۴۶

۴ ن شاعری مترجم عزیز احمد ۱۹۴۱ دہلی ص ۴۴

۵ ایضاً ص ۴۰ ل ایضاً ص ۳۹

ارسطو کے نظام فکر میں ہیئت ان چار اسباب میں سے ایک ہے جو کسی شے کے انداز وجود کی تشریح کے لئے ضروری ہیں۔ ان اسباب میں سے ایک تو خالق ہے اور دوسرا مفسد تخریق۔ یہ دونوں اسباب کسی شے سے تعلق نہیں رکھتے۔ مادہ یا مواد وہ ہے جس سے کوئی چیز بنائی جاتی ہے۔ ہیئت وہ ہے کہ جو یہ طے کرتی ہے کہ واقعتاً وہ مواد کیا چیز بن گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر ٹوگت سبزواری

"یونانی فلسفی ہیئت کو علتِ صوری کہتے ہیں اور مادہ کو علتِ مادی
ان کا خیال تھا کہ دو علتوں کے اجتماع سے ایک چیز وجود میں آتی ہے۔
یہ علتیں چیز کی ذات میں داخل ہوتی ہیں۔ فاعلی اور غائی خارجی علتیں ہیں
اور صوری و مادی داخلی علتیں۔ قدیم یونانی کہتے تھے کہ جسے تو دونوں علتیں
اہم ہیں لیکن کسی چیز کی تکمیل اس کی ذات سے وابستہ ہے۔ بلکہ ہیئت ہی
اصل چیز ہے۔ جب تک کسی چیز کی تکمیل نہ ہو وہ موجود نہیں سمجھی جاتی۔ مثلاً
گیند کو جو چیز گیند بناتی ہے وہ اس کی گولائی ہے جو گیند کی صورت ہے (ارسطو
کے الفاظ میں علتِ صوری کہتے) گیند کی تکمیل اس وقت ہوتی جب مادے
یعنی لکڑی یا برہنہ مادہ پر شکل اختیار کی یا لوسا کہتے کہ جب صنّاع سے
لکڑی یا برہنہ مادہ پر شکل دی تو گیند وجود میں آتی ہے"

ارسطو کے نزدیک ہیئت کے معنی محض صورت نہیں بلکہ اس میں وہ قوت بھی شامل ہے جو کسی مادہ کو کوئی شکل عطا کرتی ہے۔ اس طرح ارسطو کے نظام فکر میں ہیئت کے تصور میں محض ساخت شامل نہیں، بلکہ اصول ساخت بھی شامل ہیں جو اسے ایک مخصوص مزج یا کردار عطا کرتے ہیں۔ اس کے نزدیک معانی اور ظہار معانی کے ساتھ ساخت بھی ایک مہمکن عنصر ہے۔ معانی میں یہی وصف نہیں کہ ان میں ایک طرح کی ساخت پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے بلکہ وہ خود بھی ایک طرح کی ساخت ہوتے ہیں۔ دراصل ارسطو کے مفکرین کے نزدیک کسی فن پارہ میں ایک

زیادہ ہیئتیں ہوتی ہیں۔ ان کے خیال میں ہیئت بہت سے ایسی ہی عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے یعنی ساخت، یعنی اور اظہار معانی وغیرہ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ وہ نئی شکل جس کو ہیئت کا نام دیا جاتا ہے ساخت معنی اور خصوصیت کے ساتھ گانہ عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ سہ گانہ عناصر کسی فن پارہ پر بحیثیت ہیئت چھائے رہتے ہیں۔ اس طرح ہر ایک فن پارہ تمام تر ساخت ہے اور اس میں وہ عنصر بھی شامل ہے جس نے اسے معانی اور ساخت عطا کی ہے۔ چونکہ مواد اور ہیئت ہر فن میں موجود ہیں، اس لئے کوئی بالغ نظر نقاد کس فن پارہ کو محض اس نظر سے نہیں دیکھتا کہ اس کا مواد کیا ہے۔ بلکہ وہ یہ بھی دیکھتا ہے کہ اس مواد کو کیا شکل دی گئی ہے؟ یا اسے کونسی ساخت اور کون سے معنی عطا کئے گئے ہیں؟ جہاں مواد ہے وہاں ہیئت ہے جہاں ہیئت ہے وہاں مواد ہے۔ ان دونوں کو جدا کرنے کے لئے ذہنی تجرید کی ضرورت ہوتی ہے۔ علاو ان کی جدائی ممکن نہیں ہے۔ اس وحدت کے سہارے مواد اور ہیئت اپنا وجود باقی رکھتے ہیں۔

ہیئت کے سلسلے میں بعض دوسرے تصورات کو پیش نگاہ رکھنا بھی افادیت سے خالی نہیں۔ ادبی تصور ہیئت میں دوسرے تصورات نہ صرف یہ کہ پس منظر کا کام کرتے ہیں بلکہ ان میں سے بعض تصورات ادبی تصور میں شامل بھی ہیں۔ وسیع مفہوم میں کسی چیز کے کل مجموعہ میں جو کچھ اس کو محسوس کرنے میں مدد دیتا ہے وہی مجموعی طور پر اس کی ہیئت ہے۔ اس مفہوم کا اخلاق نظم یا شعر پر بھی ہو سکتا ہے۔ نظم ہیئت کی وحدت اور تکمیل کا آخری نقطہ ارتقا ہے۔ کسی نئی کل کے عناصر کو ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کو وحدت کہتے ہیں۔ اس میں توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے نظم کے داخلی اور خارجی عناصر ایک دوسرے سے اشتراک عمل کرتے ہیں اور نئی کل کی تکمیل میں صرف ہو جاتے ہیں۔ اس تصور کی ترقی یافتہ شکل عضوی ہیئت کا تصور ہے۔ عضوی ہیئت تجریدی ساخت میکائی ہیئت اور خالی ہیئت وغیرہ سے قطعاً مختلف ہے۔ آئی اسے رچرڈز نے فن بت گری اور ہیئت پر بحث کرتے ہوئے ہیئت کی جو تعریف کی ہے اس میں میکائی ہیئت اور تجریدی ہیئت کے تصورات کی آمیزش ہے۔ رچرڈز کا خیال ہے کہ اپنی پسندیدہ ممکن اور منتخب نشانات سے جو (شے) ہم بنانا چاہتے ہیں وہی ہیئت ہے۔

عنوی ہیئت اور میکانیکی ہیئت کا امتزاجی تصور اپنے قدیم انداز میں ٹیلیگل کے
 پیکچرز بعنوان "ڈرامائی ادب" میں پایا جاتا ہے۔ ان میں ٹیلیگل نے ٹیکسیر کے ڈراموں کی آزاد
 اور بے لچک ہیئت کو عنوی ہیئت کہا ہے۔ یہ تصور اس کی میکانیکی باقاعدگی کے تصور سے بالکل
 مختلف ہے، جس کو نوافلاطونیت کے اصولوں اور وحدتوں نے زبردستی منوایا تھا۔ ٹیلیگل نے
 حتیٰ طور پر ٹیکسیر کے ڈراموں کی ہیئت کے مسئلہ کو حل کر دیا جس نے اٹھارہویں صدی کے دوران
 انگریزی زبان و ادب کے نقادوں کو پریشان کر رکھا تھا۔ ٹیلیگل کے اس فارمولے نے کورج کے
 برجستہ ترجموں کے ذریعہ انگریزی تنقید میں راہ پائی۔ پھر یہ تصور عام ہو گیا۔ لوگ اس کے موجب
 وراثتی محل استعمال کو کھول گئے۔ کورج نے میکانیکی اور عنوی ہیئت پر اس طرح تبصرہ
 کیا ہے :

"جب ہم کسی مینور یا مواد کے لئے پہلے سے طے شدہ ہیئت استعمال
 کرتے ہیں تو اس کو میکانیکی ہیئت کہتے ہیں۔ ہم جس مواد کا اظہار کرتے ہیں،
 یہ ہیئت اس مواد سے نہیں ابھرتی۔ اس کی مثال یہی ہے کہ ہم برم اور
 نم مٹی سے کوئی چیز بناتے ہیں اور یہ اباد کر رہے ہو کہ جانے کے بعد اس کی
 وہی شکل رہے گی جیسی کہ ہم نے بنائی تھی۔ اس کے برعکس عنوی ہیئت
 خود مواد کے باطن کا حصہ ہے اور اپنے مواد اور ارتقا کے دوران کوئی شکل
 اختیار کرتی ہے۔ اس کی ہیئت اس کے اندر ہوتی ہے اور ترقی نیز تکمیل
 کے بعد یہی خارجی ہیئت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے جو کیفیت
 زندگی کی ہے وہی اس کی بھی ہے۔"

کورج نے عنوی ہیئت کے تصور میں جن اصولوں کو پیش کیا ہے، ادب و تنقید نے ان
 سے بہت استفادہ کیا ہے۔ لیکن اس نے اپنی عبارت میں جو اصطلاحیں استعمال کی ہیں اور جو پیرایہ
 بیان اختیار کیا ہے، اس سے مواد اور ہیئت میں امتیاز کرنا مشکل ہے، اس سے اظہار اور اظہار مواد

کا مسئلہ بھی الجھ جاتا ہے۔ نئی ایس ایلٹ نے معنوی ہیئت کے تصور پر بالعموم اندر کو لڑجے
تصور ہیئت پر بالخصوص اظہار خیال کرتے ہوئے متوازن انداز میں اس اصول کو یوں پیش کیا۔
”کچھ ہیئتیں بعض زمانوں کے لئے زیادہ موزوں اور مناسب ہوتی ہیں۔
تمام ہیئتیں بعض ادوار میں دوسری ہیئتوں کے مقابلہ میں زیادہ مفید
ثابت ہوتی ہیں۔ کسی خاص مرحلہ پر استفسار کی، جیتی تشکیل کا زیادہ حقیقی
اور موثر اظہار ہوتا ہے۔ لیکن استفسار اپنے جامع ہونے کی صورت میں اپنی
تکمیل کے لئے بہت سے اصولوں کی پیروی کا مطالبہ کرتا ہے ایسی صورت
میں وہ اپنی تکمیل کے وقت شعری محاورہ سے جامد طور پر وابستہ ہو جاتا
ہے اور بہت جلد اس کا تعلق رد و بدل ہوتی عوامی زبان سے کٹ جاتا
ہے۔ اس لئے کہ وہ صرف گزری ہوئی نسل کے ذہنی رویت کی ترجمانی کی
صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ اپنا وقار اس وقت اور کھودیتا ہے جب کوئی
شاعر اپنے اندر کی ہیئت سے بے پردا ہو کر اپنے جذبات کے سیاں کو
اس امید کے ساتھ اٹھاتا ہے کہ بنائے سانچے میں وہ کوئی منفرد شکل اختیار
کرے گا۔ ایک مکمل سانیٹ میں ہم جس بات کو پسند کرتے ہیں وہ شاعر کی
بہ ہمارت نہیں ہے کہ اس نے اپنے آپ کو کس سانچے سے مکمل طور پر
ہم آہنگ کر لیا ہے۔ بلکہ ہم فنکار کی، اس صلاحیت اور ہمارت کی ستائش
کرتے ہیں کہ جس کے ذریعے اس نے اس سانچے کو اپنے لئے موثر ذریعہ اظہار
بنالیا ہے۔ اور اس میں وہ بات کامیابی سے کہہ لی ہے جسے وہ کہنا چاہتا ہے۔
اس مناسبت کے بغیر جو فرد اور عہد دونوں کے لئے ضروری ہے باقی سب
کچھ بہترین ہمارت کا منظر ہے۔“

ایلیٹ یہ نہیں کہتا کہ ہیئت مواد کے لہجے سے نمودار ہوتی ہے یا وہ خود بخود نمایاں ہوتی

وہ عضوی ہیئت اور میکانیکی ہیئت کے تصورات کا امتزاج کر کے ایک ایسا تصویر پیش کرتا ہے
 میں دونوں کی بعض اہم خصوصیات شامل ہیں۔ ایک طرف وہ روایتی زبان اور تقلید کی رو پر
 مخالفت کرتا ہے اور دوسری طرف وہ ہیئت یا پہلے سے طے شدہ سانچے سے ہمہ تنگی پر زور دیتا
 ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہیئتوں کی تشکیل و تعبیر کے اصولوں کو تسلیم کرتا ہے۔ اس کے تصور ہیئت
 یہاں عضوی ہیئت کے تصور کی جھلک ہے۔ وہاں میکانیکی ہیئت کے تصور کے غالب اثرات
 کی دکھائی دیتے ہیں۔

اے سی بریڈلے نے مواد اور ہیئت کو عضوی وحدت کا نام دیا۔ اس نے مواد اور ہیئت
 امتزاج کا اصول وضع کیا اور اس کو دلیلوں سے ثابت کیا۔ اے سی بریڈلے کا خیال ہے کہ
 مواد سے مراد خیال اور پیکر ہے اور ہیئت سے مراد فنی زبان ہے تو یہ ایک نمایاں اعتبار ہے
 اصل نظر کی اصلی قدر و قیمت اس کے مواد میں پوشیدہ ہے۔ اگر نظر میں مواد اور ہیئت کے
 اتنی کئی چیزیں ہیں جو ایک دوسرے میں پیوست ہیں، تو اس دونوں کو ماننے سے وہ منظر نظر انداز
 جاتا ہے جس میں اس کی اصلی قدر و قیمت پنہاں ہے۔ مواد اور ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے
 دونوں کو الگ الگ نہیں سمجھا جاسکتا۔ یعنی کوئی نقاد اس تخلیقی کل کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔
 مواد اور ہیئت کا مرکب ہے۔ بریڈلے نے نظم کے اس متحرک کل کے لئے ایک ترکیب
 معنی ہیئت استعمال کی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد اس اصطلاح نے کلیوں کے یہاں کلیدی
 اصطلاح کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔

آرسطو کے تصور ہیئت کے تحت شعری ہیئت کو ایسی ساخت قرار دیا جاتا ہے جو اس
 ادب سے مختلف ہوتی ہے، جس کی یہ چیز بنی ہوئی ہوتی ہے۔ دو چیزیں ہیئت کے اعتبار سے
 ایک مگر مواد کے اعتبار سے دو ہو سکتی ہیں۔ مثلاً قبائل کی دو نظمیں۔ شیکسپیر کے دو سائیزٹ
 دو چیزوں کا مواد ایک ہو سکتا ہے مگر ان کی ہیئیں الگ الگ ہو سکتی ہیں۔ مثلاً ایسے دو نمونے
 ایک ہی مادے اور ایک ہی ادارے سے بنے ہوں اس طرح دو چیزوں کی ہیئت اور مواد
 دونوں مختلف ہو سکتے ہیں۔ یعنی دو مختلف چیزیں دو جدا گانہ مواد سے بنی ہوں اور ان کی
 ہیئیں بھی جدا گانہ ہوں۔ سوکت سبزواری نے اس نقطہ نظر کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے:

ہیئت کسی چیز کی ظاہری شکل کا نام ہے۔ یہ اس کا مفہوم ہوا۔ اس میں شاید ہی کسی کو اختلاف ہو۔ لیکن وہ بے شمار صورتوں میں جن پر ہیئت کا اطلاق ہوتا ہے، ہیئت کا محل ہیں۔ ہیئت مفہوم کے اعتبار سے واحد ہے، مگر اس کے محل بے شمار ہیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اختلاف ہیئت کے مفہوم میں نہیں، اس کے محل میں ہے۔ جو اصحاب منطق کے اصولوں کی رعایت نہیں کرتے انھیں ہیئت کے مفہوم میں اختلاف نظر آتا ہے۔ ۵۹

دو غنائی تخلیقات غزل کی ہیئت میں ہو سکتی ہیں۔ لیکن ان کی خارجی تفصیلات میں زبردست فرق ہو سکتا ہے۔ ایک منظوم ڈرامہ دوسرے منظوم ڈرامہ سے مختلف ہوتے ہوئے ایسج کرنے کی صلاحیت کے مشترک عنصر کی وجہ سے مشابہ ہو سکتا ہے۔ اس طرح یہ منظوم ڈرامہ کسی تیسرے ڈرامے سے بعض دیگر مشترک خصوصیات کی وجہ سے مشابہ ہو سکتا ہے جس میں ایسج ہونے کی صلاحیت نہ ہو۔

جب کوئی فنکار مواد کو نظر انداز کر کے محض اپنی تخلیق کی ساخت اور اس کی ہیئت پر زور دیتا ہے تو اس کو روایتی کہا جاتا ہے۔ ایسی تخلیقات سختی سے ہیئت کے خارجی اصولوں کی پابند ہوتی ہیں۔ اور مزاجاً جامد ہوتی ہیں۔ مواد کے اعتبار سے ان میں تازگی اور توانائی کم ہوتی ہے۔ اس طرح جب نقاد ہیئت پرستی یا ہیئت پرستی کی اصطلاح استعمال کرتا ہے تو اس میں یہ مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے کہ ایسی شاعری میں الفاظ، ترکیب محاورات بحر و وزن اور تکنیک کا ہنرمندانہ استعمال کیا گیا ہے۔ ہیئت پرستوں کا یقین ہوتا ہے کہ شاعری کی اصلی قدر قیمت اس کی ہیئت خودیوں پر موقوف ہے۔ یعنی ایسی شاعری ہیئت کے نقطہ نظر سے جتنی مکمل ہوتی ہے اتنی ہی اعلیٰ درجہ کی سمجھی جاتی ہے۔ پورس نے فنکاروں کو یہ مشورہ دیا تھا کہ جب تک ہیئت مکمل نہ ہو تب تک اس پر بغیر خست کے محنت کرتے رہو اور اس کو نکھارتے رہو۔ آسکو والڈ

کا خیال ہے کہ ہیئت ہی سب کچھ ہے۔ یہ راز حیات ہے ہیئت کی پرستش سے آغاز کرو۔ در پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں جو تم پر منکشف نہ ہو۔

اس طرح کا ایک کمرہ تصور یہ ہے کہ شاعر صناع کی طرح لفظوں کو ایک خاص انداز سے نظم کر کے کوئی ہیئت تراش لیتا ہے۔ یہ تصور ہیئت کے خارجی عناصر اور عمل پر بند رہتا ہے اور میکائی ہیئت کے تصور پر مبنی ہے۔ حامد سی کا شمیری لکھتے ہیں کہ "الفاظ شاعر کا ذریعہ اظہار (میڈیم) ہیں۔ الفاظ کی ایک ایسی ترتیب و تنظیم جو معانی کی خالق ہو ہیئت کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ اس تعریف میں الفاظ کی ترتیب و تنظیم پر زور دیا گیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عمل خارجی اور میکائی ہے جو شعری تجربہ اور تخلیقی عمل سے مربوط نہیں ہے۔ ڈاکٹر اختر ابو یونی بھی اسی طرح کی بات کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "میڈیم کو ایک قالب کی صورت میں ڈھالا جاتا ہے ایک پیکر ایک ہیئت ایک تلاش کا وجود رونما ہوتا ہے اسے پیکر فن کہتے ہیں۔"

ہیئت کا تصور مواد کے بغیر اور مواد کا تصور ہیئت کے بغیر ممکن نہیں۔ ایک کمرہ کی دہ سے سمجھا جاسکتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اس کرسی کی ہیئت اچھی نہیں اس جستمہ کی ہیئت بھڑی اور اس نظم کی ہیئت بدنام ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کرسی کے مادے یعنی لکڑی کی اچھائی برائی سے قطع نظر اس کی ساخت وضع یا خارجی شکل اچھی نہیں ہے۔ مجسمہ ممکن ہے کہ قیمتی پتھر کو تراش کر بنایا گیا ہو مگر اس کی تراش وضع اور صورت خراب ہے۔ ممکن ہے کہ نظم کا مواد یعنی خیال فکر جذبہ یا کوئی مادہ شعری تجربہ عمدہ اور بے عیب ہو مگر اس کی ترتیب و تنظیم اور اظہار مناسب نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر شوکت سنواری :

"مواد ہیئت کے مقابلہ میں ہے۔ اس لئے مواد کو ذہنی طور پر الگ

کرنے سے جو کچھ بچتا ہے وہ ہیئت ہے۔ مواد ہیئت میں شامل نہیں

ہیئت کی حادیں معین کرنے کے لئے ضروری ہے کہ مواد کا تعلق کیا ہے

اور یہ طے کر لیا جائے کہ نظم اول اور ڈرامے میں وہ کونسی چیز ہے جس کو مواد کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ ایک ایسے انسان کی زندگی کے انکار و جذبات کو ادب کا مواد بتانا ہے۔ حیات و کائنات سے متعلق ادب کے تاثرات درحقیقت ادب کا مواد ہیں۔ ان تاثرات کو ادب الفاظ کے قالب میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے الفاظ کو مواد میں شامل نہیں کرنا چاہیے لیکن یہ طے ہو چکا ہے کہ خیال ذہن میں نہیں ابھرتا جب تک الفاظ اس کے ساتھ نہ ہوں اس لئے خیال کو ادب کا مواد ٹھہرانے کا مطلب یہ ہے کہ زندہ الفاظ اور ان کا جذباتی مفہوم ادب کا مواد ہے اور ان الفاظ کی مخصوص ترتیب تمثالی پیکر آہنگ، لے بسیقی و وزن شاعری کی ہیئت ہے۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے مواد اور ہیئت میں امتیاز کیا ہے۔ یہ فنی حقیقی بھی ہے اور اعتباری بھی۔ حقیقی اس لئے کہ الفاظ غیر مجرّد اور خیال غیر مجرّد ہیں، لے دو الگ الگ حقیقتیں ہیں، ایک داخلی حقیقت ہے دوسری خارجی۔ اعتباری اس لئے کہ الفاظ اور خیال لازم و ملزوم ہیں، ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا پیکر لاتا ہے الفاظ کے بغیر خیال کا اظہار اور اس کا باغ ممکن نہیں ہے جس طرح جسم کی حرکات رقص میں، آواز کے مریضی میں رنگ اور آواز میں، بدن کے پیچ و خم رقص میں، ان فنون کا ذریعہ اظہار ہیں، اس طرح الفاظ شاعری کا ذریعہ اظہار ہیں نہ کہ مواد۔ شاعری کے ذریعہ اظہار اور مواد میں زبردست فرق ہے۔ اسکاٹ جیمس نے شاعری میں ذریعہ اظہار اور مواد کو ایک ہی چیز سمجھ لیا ہے۔

”مواد کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ کسی مقصد کے تحت برتنے سے پرہیز
مادہ مواد کہلاتا ہے جس سے کوئی چیز بنائی جاتی ہے۔ اس طرح وہ
اُن مواد ہے جس سے کپڑے بنتے ہیں۔ مگر وہ کپڑا بھی مواد ہے جس

سے کوٹ بنتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ دوا مواد
ہے جس سے لفظ بنتا ہے۔ اور پھر وہ الفاظ بھی مواد ہیں جن
سے جملے بنتے ہیں ^{۱۵}

لیکن یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ فہم لطفہ میں ان ٹھوس مادی اشیاء کو مواد نہیں سمجھا
جاسکتا۔ جن سے کسی فن پارہ کی تشکیل ہوتی ہے۔ جب مواد کا لفظ ہیئت کے مقابلہ میں بولا
جاتا ہے تو ہماری مراد شعری تجربہ کارنگ، اس، فکر اور خیال کی دھوپ چھاؤں، تصورات و
جذبات کی پرچھائیاں ہوتی ہیں اور ان کا اظہار جن ٹھوس اور مادی اشیاء کے ذریعہ ہوتا ہے،
انہیں ذریعہ اظہار تصور کہا جاتا ہے۔ لیکن جب اسلوب کے مقابلہ میں مواد کا لفظ استعمال
کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد الفاظ اور ان کی تمام صورتیں ہوتی ہیں۔ الفاظ ہیئت کا نہیں
بلکہ اسلوب کا مواد ہیں۔ الفاظ کو ذریعہ اظہار قرار دیتے ہوئے سوسین بنگر رقم طراز ہے کہ:

”الفاظ مافی الضمیر کے اظہار کا سب سے اہم ذریعہ ہیں،
اور زندگی بسر کرنے کا سب سے عام ہر گیر و در قابل رشک
وسیلہ گفتگو انسانیت کی پہلی علامت اور فکر کا طبعی انجام
ہے۔ ہم اس کے علامتی مقاصد سے اتنا متاثر ہیں کہ صرف اس
کو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اور باقی تمام
انحال یا توجہ کوئی قرار دینے جاتے ہیں یا عقلی یا تشریحی، رجعت
پست رائے یا غلط یا ناکام۔ لیکن درحقیقت گفتگو صرف ایک
قسم کے علامتی عمل کا فطری نتیجہ ہے۔“ ^{۱۶}

جس طرح اسکاٹ جیمز نے الفاظ کو ہیئت قرار دیا ہے اسی طرح شوکت بھڑاری نے
تمثالی پیکر کو ہیئت مان لیا ہے۔ ان دونوں باتوں کو تسلیم نہیں کیا جاسکتا پیکر شعری یا نظم کا داخلی

عنصر ہے۔ کیونکہ اس کا وجود محض دماغ میں ہوتا ہے۔ البتہ جب یہ اپنا اظہار الفاظ کی شکلوں میں کرتا ہے تو ہیئت کا خارجی عنصر بن جاتا ہے۔ ذریعہ اظہار نیز ہیئت کو انگ کرنے سے جو کچھ ہوتا ہے وہ مواد ہے۔ اس کو ہم تاثرات، ادراک، جذبات، فکر، خیال اور شعری تجربہ کی روح بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس بات کو سید اہتمام حسین نے اس طرح بیان کیا ہے کہ —

”شاعری کے سلسلے میں مواد سے تعلق وہ سب کچھ ہے جو ایک مخصوص طبقے سے تعلق رکھنے والا (سماجی) انسان اپنے مخصوص جذباتی تجزیوں کی شکل میں پیش کرنا چاہتا ہے“ یعنی لوگ الفاظ کو شاعری کا مواد سمجھ لیتے ہیں جیسا کہ ملازمے نے دی گمان سے کہا تھا کہ ”جس مواد سے شاعر اپنی نظم کی تخلیق کرتا ہے وہ زبان ہے۔ ایک ایسی زبان جو اس کے زمانے میں رائج ہوتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ زبان مکمل طور پر بے ہیئت مواد نہیں ہوتی۔ شاعر جب کسی تجربہ کا اظہار کرتا ہے تو زبان میں تخلیقی جوہر پیدا ہو جاتا ہے۔ آواز زبان کا بنیادی مواد ہے۔ یہ ایسا ٹھوس اور مادی مواد ہے جو علم الطبیعیات کے مطالعہ کی حدود میں آجاتا ہے۔ ملازمے کا یہ خیال بھی ہے کہ زبان میں تعمیر پذیری کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس تعمیری کوشش میں لفظ کو کبھی فطری تلازمات ملتے ہیں، کبھی روایتی زبان کی روایتی تنظیم کے زمرے میں قواعد اور جملوں کی ساخت کے اصول شامل ہیں، جب کوئی فنکار اپنا کام شروع کرتا ہے تو اس کے مواد میں بہت سے ملتی جلتی عناصر شامل ہوتے ہیں۔ یہ عناصر اس کے فن میں موجود ہوتے ہیں۔ فنکار کے لئے یہ عناصر اس مواد کا حصہ ہوتے ہیں جس کی ترسیل اس کا مقصد ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لفظ اور لفظ سے بننے والی تمام ترکیبیں ہیئت رکھتی ہیں، مگر پھر بھی زبان شاعری کا مواد نہیں بلکہ ذریعہ اظہار ہے۔

چونکہ شاعری کے مواد یعنی خیال، تاثرات، ادراک، جذبات، فکر، خیال اور تجربات کا اظہار الفاظ کی صورت میں ہوتا ہے اس لئے زبان اور اس کی مختلف صورتوں کو مواد کی خارجی ہیئت کی حیثیت سے تسلیم کیا جاتا ہے۔ اگر خیال لفظ کا پیکر اختیار نہ کرے تو خیال کی صورت گری کا عمل مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ الفاظ خیال کی خارجی صورت گری

کرتے ہیں۔ اس لئے شاعری میں لفظ ہیئت کی حیثیت محض ترسیلی نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ جذباتی مفہوم کا عکاس بھی ہوتا ہے۔ میکس میوئر نے لفظ کو خیال اور خیال کو لفظ کہا ہے بقول برہنہ لفظ اور تصویر اتنی دور میں شامل کرپوروش پاتے ہیں یہاں تک کہ بعد میں انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایک اعتبار سے زبان تصور ہے اور تصور ادراک کا قالب ہے۔^{۱۹} اگرچہ ہیئت اور مواد الگ الگ ہیں مگر یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ زبان کے ذریعہ ہی کسی مواد کی ہیئت وجود میں آتی ہے یا اس کا اظہار ہوتا ہے۔ زبان دراصل شعری تجزیہ کے اولین لمحے سے زہد ف یہ کہ وابستہ ہوتی ہے بلکہ اس کے لپٹن سے جنم لیتی ہے۔ یہ الفاظ دیگر شعری تجزیہ اپنے دور رخ رکھتا ہے۔ ایک اس کا تجزیہ ری رخ ہے دوسرا غیر تجزیہ۔ شاعری انھیں دونوں رخنوں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے کا نام ہے۔ اس لئے ڈاکٹر شوکت سبزواری نے نظم کی تعمیر پر بحث کرتے ہوئے الفاظ کی اہمیت اور ان کے کردار پر اس طرح روشنی ڈالی ہے :

نظم کی تعمیر الفاظ سے ہوتی ہے۔ الفاظ لکڑی یا برتن کی طرح ہوتے ہیں۔ صنایع نے لکڑی یا برتن سے گول شکل کی گیند بنائی تھی شاعر نے الفاظ کو ترتیب دے کر نظم کا ہیولی تیار کیا۔ نظم اس وقت مکمل ہوتی جب شاعر نے الفاظ کو ایک خاص انداز سے ترتیب دے کر نظم کے قالب میں ڈھالا۔ الفاظ کی یہ ترتیب ان کا خاص انداز سے ڈھلا ہونا نظم کی ہیئت ہے۔ مشہور نقاد میکس میس نے لکھا ہے کہ نظم ہیئت مادہ کے ٹھوس اور محسوس مرکب کا نام ہے۔ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو لمحے ہیں جنہیں نقاد ذہنی طور پر ایک دوسرے سے الگ الگ کر لیتا ہے۔ علاوہ ان کی جدائی ممکن نہیں^{۲۰}۔

جس طرح مواد اور ذریعہ اظہار الگ الگ ہوتے ہوئے ایک دوسرے کے وجود کے محتاج ہیں اسی طرح مواد اور ہیئت بھی لازم و ملزوم ہیں۔ ایک کا تصور دوسرے کے بغیر ناممکن ہے اور ایک

کا وجود دوسرے پر منحصر ہے۔ شاعری میں مواد اور ہیئت کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران مواد ہیئت اور ذریعہ اظہار ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ ماسکمل روایت نے ہیئت کے مفہوم پر اس طرح اظہار خیال کیا ہے

”محدود مفہوم میں لفظ ہیئت مخصوص عروضی ارکان اور نظم کے بندوں کی ترتیب کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیع معنی میں لفظ ہیئت کا استعمال ایک طرح کے ان تمام رشتوں کے لئے ہوتا ہے جو نظم میں سماعی خطابت اور حتی پیکریت کے درمیان پائے جاتے ہیں دوسرے لفظ میں ہیئت کی قدیم اور محدود تعریف کے مطابق کوئی مخصوص ہیئت اس وقت تک نہ قدر نہیں جب تک کہ وہ شاعری کی ہیئت کا منظم حصہ نہ ہو۔ اسی طرح ہیئت کے وسیع مفہوم کے مطابق کسی نظم کی مکمل تدر و قیمت کا تعین ہیئت اور مواد کے باہمی رشتوں پر منحصر ہے اور کسی اچھے شاعر کی شاعری میں تکنیک کی تبدیلی یا ارتقا اس کی شاعری کے مخصوص موضوع کی تبدیلی یا ارتقا سے وابستہ ہے۔“

رابرٹس نے ہیئت کے جس محدود مفہوم کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اس لئے ناقص ہے محض ”عروضی ارکان“ یا بندوں کی ترتیب کو ہیئت نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ یہ چیزیں غلامیں پر نہیں پائیں۔ ان کی ترتیب و تنظیم بے مقصد اور محض میکائی نہیں ہوتی۔ اس لئے محض رسمی اور روا ہیئت کو چاہئے وہ کتنی ہی جست اور منظم ہوتا ہی تدر نہیں قرار دیا جاسکتا۔ محض حتی پیکریت اور سماعی خطابت کے درمیان پائے جانے والے رشتوں کو بھی ہیئت نہیں کہہ سکتے۔ چاہے ان ترکیبوں کو مواد اور ہیئت کا ہی ہم معنی کیوں نہ قرار دیا گیا ہو۔ رابرٹس کے اس تصور میں اصطلاحوں کے استعمال ابہام پیدا ہو گیا ہے ہیئت میں عروضی ارکان اور بندوں کی ترتیب بھی ہوتی ہے اور حتی پیکر اور سماعی خطابت کے درمیان پائے جانے والے رشتے بھی۔ اور ان کے علاوہ اور ہیئت

بقول سید احتشام حسین :

"ہیئت اپنے وسیع مفہوم میں ایک طرف تو وہ طریق اظہار سے جو فنکار استعمال کرتا ہے، دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پراثر اور کسی حد تک مانوس انداز بیان ہے جو شاعر و رسام کے درمیان رابطے اور رشتے کا کام دیتا ہے۔ اس میں زبان و زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے مواد کے تمام سانچے حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا بھی کچھ شامل ہے۔"

احتشام حسین نے ہیئت کے جس وسیع تصور کو پیش کیا ہے اس میں طریق اظہار (تشکیک) اسلوب بیان، شعری زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے مواد کے تمام سانچے حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے ہوا۔ اور ہیئت کی ہم آہنگی، غرضی تمام داخلی اور خارجی عناصر اور ان کے درمیان پائے جانے والے تمام فنی اور ادبی اور جمالیاتی رشتے شامل ہیں۔ اس مفہوم کے تحت "ناثر پذیری کے اولین لمحہ سے فنی تخلیق کے مرحلہ آخری تک راستے کے تمام بیچ و دم مادی اور غیر مادی اسباب و علل نیز داخلی و خارجی عناصر اور ان کا عمل و رد عمل ہیئت کے عمل میں شریک ہے اور اس عمل کے نتیجے میں وجود پذیر ہیئت شعری ہیئت کہلاتی ہے۔ ایسی شعری ہیئت مواد کی خود کاری اور خود تجسمی کالائی اور نظری نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ خالص شعری تجربہ کا خارجی روپ ہوتی ہے اس میں تناسب توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے اور ہر طرح مکمل ہوتی ہے۔ ہیئت میں زبان، اسلوب اور تشکیک کی خصوصی اہمیت ہے۔ ہیئت کی تباہی یا ان تمام سطحوں پر رونما ہوتی ہیں۔

شعری تجربہ

اور ہیئت میں تبدیلیوں کے اسباب

ڈکشن تکنیک اسلوب اور ہیئت کی تمام تبدیلیاں شعری تجربہ کے لہجے سے نمودار ہوتی ہیں۔ شعری تجربہ کیا ہے؟ شعری تجربہ اور ہیئت کی تبدیلی کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ شعری تجربہ اور لسانیاتی عمل میں کس قسم کا تعلق ہے؟ یہاں ان سوالوں پر غور کرنا ضروری ہے۔

شعری تجربہ اور مہنتی تجربہ میں فرق ہے۔ شعری تجربہ ذہنی اور مجرد تجربہ ہے جبکہ مہنتی تجربہ مادی اور عملی تجربہ ہے۔ مہنتی تجربہ ایک قسم کی صناعتی اور کاریگری ہے۔ شعری تجربہ ایک پیچیدہ عمل ہے اس کی تین سطحیں ہیں۔ پہلی مادی دوسری نفسیاتی یا ذہنی اور تیسری لسانیاتی یہ سطحیں ایک دوسرے میں اس طرح تحلیل ہیں کہ ان کے درمیان واضح طور پر خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ پھر کئی بعض خصوصیات سے انہیں پہچانا جاسکتا ہے۔

فنکار سماج کے فرد کی حیثیت سے زمان و مکان کے کسی نہ کسی دائرہ میں سرگرم کار رہتا ہے اس لئے فنکار کا ہر تجربہ اپنی اولین حیثیت میں مادی تجربہ ہوتا ہے جس میں کسی نہ کسی حد تک مقصدیت اور افادیت ہوتی ہے۔ اس لئے فنکار کا ہر وہ معمولی اور غیر معمولی عمل جس میں مقصدیت اور افادیت

بہاؤی تجربہ ہوتا ہے۔

جب مادی تجربہ احساس کو بیدار کرنے اور تاثرات کو ابھارنے کا کام کرتا ہے تو جذباتی تجربے کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے۔ جذباتی تجربہ مقصدیت اور فادیت سے خالی ہوتا ہے۔ جذباتی تجربہ میں محض جذباتی خصوصیت ہوتی ہے۔ کسی عمل کی جذباتی خصوصیت ہی اس کو جمالیاتی تجربہ بناتی ہے یعنی جذباتی خصوصیت کو جمالیاتی خصوصیت کہا جاسکتا ہے۔ جذباتی خصوصیت جتنی دیر تک قائم رہتی ہے جمالیاتی خصوصیت بھی اتنی ہی دیر تک باقی رہتی ہے۔ اگر کسی عمل کے ختم ہونے کے بعد بھی جذباتی خصوصیت باقی رہے تو وہ بھی جمالیاتی خصوصیت کہلائے گی۔ جمالیاتی تجربہ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ہم مادی تجربے سے گزرے بغیر اس تجربے سے وہی چیز حاصل کر لیتے ہیں جو عملی تجربہ سے گذر کر حاصل کرتے ہیں۔ ہر ایک تجربہ ابتدائی طور پر در طرح کے عناصر پر مشتمل ہوتا ہے ایک محرکاتی عناصر دوسرے ادراکی عناصر۔ فن کی سنایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس سے محرکاتی عناصر بڑی حد تک غائب ہو جاتے ہیں اور ادراکی عناصر باقی رہتے ہیں۔ یہی ادراکی عناصر ذہنی عمل سے گذر کر نئی نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ جسے تخلیقی عمل بھی کہا جاسکتا ہے۔

شاعری ایک فن ہے اس کی حدیں دہاں سے شروع ہوتی ہیں جہاں مادی علوم و فنون کی حدیں ختم ہوتی ہیں۔ جمالیاتی تجربہ کی بنیاد مادی تجربہ پر ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ادب اور زندگی کا رشتہ ٹوٹ جائے۔ اس بات کو ایک مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ایک شخص اسپتال میں بیمار ہے اس کا رشتہ دار اس کی خاطر داری اور تیمارداری میں ہمدن مصروف ہے۔ اس کی دوا اور غذا کا خیال رکھتا ہے۔ ہر ممکن آرام پہنچاتا ہے۔ دوسرا شخص بیمار کا دوست ہے۔ وہ یہ سب کام نہیں کرتا جو بیمار کا رشتہ دار کرتا ہے۔ لیکن بیمار کا دوست بیمار کو دیکھ کر جذباتی طور پر متاثر ہو جاتا ہے۔ اور درد کی انھیں کیفیات کو محسوس کرتا ہے جو بیمار پر گزر رہی تھیں۔ بیمار ایک ہے متعلقین دو۔ پہلا شخص مادی تجربہ سے اور دوسرا شخص جذباتی تجربہ سے دو چار ہے۔ یہ جذباتی تجربہ ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ پہلے شخص کا تجربہ بھی جمالیاتی نوعیت اختیار کر سکتا ہے بشرطیکہ اس کے اور بیمار کے درمیان محض علی اقدام حائل نہ ہوں۔ یعنی وہ بیمار سے جذباتی طور پر بھی متاثر ہو جائے۔ پھر بھی اتنی بات واضح ہے کہ جمالیاتی تجربہ بھی بیمار کو دیکھنے کے مادی اور عملی تجربہ سے پیدا ہوا ہے۔ یہ الفاظ دیگر اس کے جمالیاتی تجربہ کی بنیاد مادی تجربہ پر ہے۔ اگرچہ

مادی اور جمالیاتی تجربے ایک دوسرے سے بظاہر بے تعلق معلوم ہوتے ہیں مگر ان میں ایک داخلی اور حقیقی ربط ہوتا ہے۔

جمالیاتی تجربے کی اولین منزل میں ابتدائی جذبہ کسی چیز سے ایسی خوبیاں وابستہ کر لیتا ہے جو اس میں نہیں ہوتیں۔ یہ خوبیاں اس چیز کی دلکشی اور اثر انگیزی میں اضافہ کر دیتی ہیں۔ پھر مزید تجربہ کے بعد ان اضافی خوبیوں کے سلسلے میں مختلف نتائج تک پہنچا جاسکتا ہے۔ ان میں حذف و اضافہ کیا جاسکتا ہے، یا انھیں من و عن برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ اس عمل سے وہ قدر روشنی میں آجاتی ہے، جو محبت کا جذبہ کسی چیز میں پیدا کرتا ہے۔ اور وہ خوبیاں بھی واضح ہو جاتی ہیں جو جذبہ و عمل کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ یہ خوبیاں اصل محرک میں دکھائی دینے لگتی ہیں۔ یہ خوبیاں بہت اہم معنی خیز اور منظم ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں ابتدائی محرک کے چاروں طرف منتشر جذبات کا ایک ہالہ سا بن جاتا ہے اور جذبہ و محرک دونوں مبہم ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی داخلی تنظیم نہیں ہوتی۔ اس منزل میں جذبہ خاموش اور دھندلا ہوتا ہے۔ اس عمل کے کھل ہونے کے بعد محرک پہلی حالت میں نظر نہیں آتا بلکہ کسی قدر بدلی ہوئی صورت میں دکھائی دینے لگتا ہے۔ اس عمل کی ابتدا میں جذبہ نے محرک کی شناخت کی تھی، شناخت کے بعد اس سے بہت سی اضافی خوبیاں وابستہ کی گئی تھیں۔ پھر جذبہ نے ان خوبیوں پر از سر نو ایک ذہنی عمل کیا تھا اور پیکر تراشی کی تھی جس کے نتیجہ میں محرک تبدیل شدہ صورت میں دکھائی دینے لگا تھا۔ دراصل یہ تبدیلیاں اس کی کیفیات اور اثرات کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ اگر اس موضوع کی کوئی تصویر، ان تبدیلیوں نے نئی صورت اور مضمرات کے ساتھ بنائی جائے تو تکمیل شدہ تصویر میں نہ صرف یہ کہ جذبہ کا محرک کا فرما ہوگا بلکہ اس میں دوسری تمام کیفیات تبدیلیاں، اثرات اور مضمرات بھی شامل ہوں گے اور یہ نئی تصویر اس کل تجربہ کے ہم معنی ہوگی۔

احساسات کو جذبات کا اور جذبات کو فن کا پیکر اختیار کرنے کے لئے تین منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ پہلی منزل میں کسی چیز جگہ فرد یا واقعہ سے لگاؤ یا دلچسپی کی ابتدائی صورت ظاہر ہوتی ہے۔ دوسری منزل میں یہی لگاؤ فنکار کے تجربوں سے فیض اٹھانا اور نئی توانائی حاصل کرتا ہے اور کسی قدر واضح نیز متعین ہو جاتا ہے۔ تیسری منزل میں فنکار کی فنی قابلیت بھی اس میں شامل ہو جاتی

ہے جس کی مدد سے فنکار شعری تجربہ کی فطرت اور نوعیت پر غور کرتا ہے اور کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اس میں کیا چیز اخذ کرنے اور کیا چیز رد کرنے کے قابل ہے۔ اور پھر اس رد و قبول کے نتیجہ میں جو کچھ باقی بچتا ہے اس سے فنکار ایک متعین تصویر بناتا ہے۔

ان عمل کے دوران ابتدا میں یہ واضح نہیں ہوتا کہ کونسی چیز زیادہ پرکشش اور اثر انگیز ہے۔ اگر ہم کسی شخص سے متاثرہ میں تو واضح اور متعین طور پر یہ بات معلوم نہیں ہوتی کہ اس شخص کے لیے آواز یا انداز میں سے کس ادا نے متاثر کیا ہے۔ ایسی صورت میں ہم اپنی پسندیدگی کو ایک لفظ میں بیان نہیں کر سکتے کیونکہ ہمارے لگائی نوعیت غیر واضح ہوتی ہے چلے ہمارے جذبات قوی ہوں یا کمزور اس گل چیز سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس کی جزئیات اور حصوں سے وابستہ نہیں ہوتے اور وہ احساسات ہماری بصیرت کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ اس کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ پھر انہیں احساسات سے وہ چیز حاصل ہوتی ہے جسے ہم اندر جھانک کر حاصل کرتے ہیں۔ ابتدا میں پسندیدگی کا جذبہ چاہے کتنا ہی زہیخ اور طاقتور ہو مگر وہ مطلوبہ چیز کو پوری طرح اور کلی طور پر اپنی گرفت میں لینے کی اہمیت نہیں رکھتا بلکہ یہ اس کی طرف محض ایک اشارہ کرتا ہے۔

اس عالم میں فنکار کی قوت مشاہدہ اس کے کام آتی ہے۔ اور تخیل اشاہدہ کی دست گیری کرتی ہے۔ یعنی یہ مشاہدہ تخیل کی آنکھوں سے کیا جاتا ہے۔ اور اک کی صورت میں جو تصویر سامنے آتی ہے۔ اس کی توسیع ہو سکتی ہے تجربات کے نتائج سے اس کی اصلاح کی جاسکتی ہے اس کو سنوارا جاسکتا ہے اگر ہمیں مطلوبہ شے سے لگاؤ نہ ہو تو مشاہدات کی فکر بھی نہ ہوتی۔ اگر مشاہدہ نہ کیا جاتا تو اس مبہم تصویر میں وضاحت اور وسعت بھی پیدا نہ ہوتی اور ہم ان سچائیوں سے بھی آگاہ نہ ہوتے جو ہمیں روشنی عطا کرتی ہیں۔ ہماری دلچسپی کو یہ دونوں چیزیں یعنی مشاہدہ اور تخیل سچائیوں سے آگاہی وضاحت اور وسعت عطا کرتی ہیں۔ اس عالم میں مطلوبہ شے محض ایک مبہم شے نہیں رہتی بلکہ اس میں زندگی پیدا ہونے لگتی ہے۔ اس میں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے حصوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ ہم کسی شخص کے چہرے پر اس کے کردار کی خصوصیات کو دیکھ سکتے ہیں اور مبہم طور پر جو کچھ دیکھتے ہیں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس منزل میں دو چیزیں ایک دوسرے کی مدد کرتی ہیں۔ تاثر آذنی اور ادراک انگیزی۔ اس عمل میں فنکار کی اپنی شخصیت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ اس

منزل میں ہر چیز اپنی جگہ متعین خصوصیت کی حامل ہوتی ہے۔ گویا یہ تمام چیزیں "تعیینات کے نقطہ" بن جاتے ہیں۔ یہاں سے دوسریں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان تعینات کے نقطوں یعنی متعین خصوصیات میں سے فنکار کسی ایک خصوصیت کا انتخاب کر لیتا ہے۔ اور اس کے گرد اپنے ذہنی جذباتی اور لسانیاتی عمل کا تانا بانا تیار کرتا ہے۔ دوسری یہ کہ ان خصوصیات میں سے جو خصوصیت سب سے زیادہ بھرپور، طاقتور و ربلی ہوتی ہے، اس کو خود بخود مرکزی مقام مل جاتا ہے۔ باقی خصوصیات اس کی ترتین اور ترتیب کے کام آجاتی ہیں۔ مرکزی خصوصیات کی روشنی میں باقی خصوصیات کا مرتبہ و مقام متعین ہو جاتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بنیادی خصوصیت ایک ہوتی ہے دیگر خصوصیات ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ ثانوی خصوصیات اپنی انفرادیت کو بنیادی خصوصیت کی نگہ میں صرف کر دیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی واقعہ کی خوبی و خرابی الگ الگ حالات میں الگ الگ نظر آتی ہے اس بنیادی خصوصیت کے لہجے سے دشمن تکنیک، اسلوب اور ہیئت کی تمام جذبتیں جنمیتی ہیں۔

تخلیقی عمل میں خالص جمالیاتی دلچسپی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہ فنکار کی تخیل کو مکمل طور پر تخلیقی عمل میں لادیتی ہے۔ ہر فرد جگہ چیز یا واقعہ میں ایک ایسی ناگزیر حقیقت پوشیدہ ہوتی ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ فن کی بنیاد اس ناگزیر حقیقت پر ہے جو شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت بن جاتی ہے۔ یہ ناگزیر حقیقت ہی کسی فرد جگہ، چیز یا واقعہ کا مقدر ہوتی ہے۔ وہ اس طرح ظاہر ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس طرح ظاہر ہوتی ہے۔ جن چیزوں سے ہم مسرت پاتے ہیں ان چیزوں سے ہماری دلچسپی کا معاملہ ایک اور پیشگی دلچسپی پر منحصر ہوتا ہے۔ پیشگی دلچسپی سے مراد یہ ہے کہ ہم جن جن چیزوں میں دلچسپی لیتے ہیں، انہیں صحیح طور پر پیش کرنے میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ یعنی کسی چیز میں دلچسپی لینا اور اس کو صحیح طور پر پیش کرنا لازم و ملزوم ہیں۔ اس کو دوسرے الفاظ میں فنکار کی خواہش ترسیل بھی کہہ سکتے ہیں۔ مگر ان دونوں دلچسپیوں یعنی تخیلی دلچسپی اور فنی دلچسپی میں کبھی تضاد اور کبھی تعلق کا رشتہ ہوتا ہے جس پر پیشکش کا نار و مدار ہوتا ہے۔

شاعری میں جذباتی معنویت اور اظہاریت کی کوئی حد مقرر نہیں ہے۔ یہ فنکار کی تخلیقی آواز پر منحصر ہے کہ وہ کتنی کامیابی سے اس کارگر خیشہ راہن سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ اس اظہاریت کی

تکمیل یا تخلیق میں فنکار اس نصاب کو تبدیل نہیں کرتا جو اس کو خالص ہنر کی صورت میں ملا تھا۔ اور جس کے ساتھ کھردرا احساس بھی شامل تھا۔ یہی وہ شے ہے جس سے فنکار فن پارہ کی تخلیق کرتا ہے۔

شعری تجربہ کے سلسلہ میں کروچے کا نظریہ اظہار بہت اہمیت رکھتا ہے، کروچے کے نزدیک حقیقت ایک ہے اور وہ داخلی یا محض ذہنی ہے، اس کے خیال میں پہچنا غلط ہے کہ ایک کا وجود ذہن کے اندر اور دوسری کا وجود ذہن سے باہر آزاد حیثیت رکھتا ہے۔ ان دونوں میں کسی قسم کا تعلق ہے، اس کے نزدیک ذہن سے باہر کی حقیقت کوئی حیثیت نہیں رکھتی، ذہن اپنے کسی مقصد کے لئے کسی چیز کو خارجی تصور کر لیتا ہے۔

کروچے وجدان، تاثرات اور ادراک کو ذہنی تجربہ کا مواد سمجھتا ہے اور وجدان کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک وجدان تاثرات کا متحرک اظہار ہے، ہر سچا ذہنی خاکہ اور ہر بھرپور وجدان ہی اظہار ہے۔ جو پیرایہ اظہار اختیار کر کے خود کو معروضی شکل نہ دے وہ وجدان یا ذہنی خاکہ نہیں ہے۔ بلکہ وہ چیز محض ہیجان یا محض تاثر ہے۔ تشکیل تخلیق اور اظہار کے علاوہ روح کے حصول وجدان کی کوئی اور صورت نہیں ہے۔ مثلاً جب کوئی فنکار کچھ محسوس کرتا ہے یا کسی چیز کی انکی سی جھلک دیکھ پاتا ہے، تو ایسی صورت میں اس کو وجدان نہیں ہو پاتا بلکہ اس کو پوری طرح محسوس کرنے، دیکھ لینے اور ذہن میں اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اظہار ہونے پر کسی چیز کا وجدان ہو پاتا ہے۔ یا وہ شے وجدان کے درجہ پہنچتی ہے جہاں باقی حقیقت ذہن کے اندر کی تخلیق پر مشتمل ہوتی ہے۔ ذہن کے اندر کی تخلیق ہی ہیئت ہے، اس ہیئت کا مواد ادراک یا محسوس ہے۔ وجدان روح کا اظہار پسندانہ عمل ہے، جو ہیئت بخشتا ہے۔ کروچے اس عمل کو نجات و ہندہ قرار دیتا ہے۔ یہ عمل ہیجان کو مطیع کرتا ہے اور احساسات کے اضطراب پر قابو پاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں اس عمل کے بعد آدمی تاثرات کا معروضی اظہار کر کے ان سے آزاد ہو جاتا ہے۔

کروچے کے فلسفے میں فن صرف وجدان یا محض ذہن کے اندر تاثرات کا اظہار ہے۔ ذہن
 مکمل یا نامکمل وجدان کی تشکیل کرتا ہے۔ پھر بھی وجدان اشیاء کے ذہنی تصور تک جلا پاتا ہے یا
 مہجانات کی طرف واپس آجاتا ہے۔ وجدان اس وقت وجدان ہوتا ہے جب اظہار کے مقصد
 سے اس میں روح جلوہ گر ہوتی ہے جس کے ذریعہ سے تاثرات کی وضاحت ہوتی ہے اور
 اس وضاحت کے ذریعہ سے ہی تاثرات تخیل کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ بات بہت
 دلچسپ ہے کہ کروچے اور ان نقادوں میں کوئی بات قدر مشترک نہیں جو زندگی کے عام تجربوں
 اور فن کے خاص تجربوں کو الگ الگ سمجھتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک زندگی کے تجربوں اور دوسرے
 تجربوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس کے نزدیک ہر واقعہ تاثر یا تجربہ فن کا مواد بن سکتا ہے جب
 فنکار کسی تجربہ کو واضح طور پر دیکھ لیتا ہے۔ یعنی اس کی بصارت میں بصیرت شامل ہو جاتی ہے
 تو ذہن کا فنکارانہ عمل مکمل ہو جاتا ہے۔ کروچے کے نزدیک کسی تجربہ کو واضح طور پر دیکھنا واضح
 اظہار کے مترادف ہے۔ اس کے نزدیک فنکار وہ آدمی ہے جو محاکاتی انداز یا واضح طور پر دیکھنے
 کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس کے لئے مشاہدہ کی محاکاتیت یا وضاحت ہی اظہار کی محاکاتیت یا
 وضاحت ہے۔ اس کے نزدیک یہ بات بالکل اہمیت نہیں رکھتی کہ زندگی کا تجربہ کس نوعیت کا ہے۔
 اس کے نزدیک کسی ایک موضوع یا مواد کو دوسرے موضوع یا مواد پر تفصیلت نہیں ہوتی، بلکہ دونوں
 کی یکساں اہمیت ہوتی ہے۔ کروچے کے نزدیک تفصیلت مواد میں نہیں بلکہ مواد کے ذہنی پسکروں
 میں ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ تخیلی قوت کے عمل کے ذریعہ تاثرات کے داخلی
 اظہار میں تفصیلت پوشیدہ ہے۔ اس کے نزدیک داخلی اظہار اس کے سوا کچھ نہیں کہ تاثرات
 اور ادراک وجدان کی سطح پر آکر اپنی تمام تہوں اور گوشوں کو اس طرح بے نقاب کر دیں کہ اس کے
 تمام مخفی گوشے سامنے آجائیں۔ کروچے کے نزدیک تخیلی عمل میں صرف اسی مرحلہ کو اہمیت حاصل
 ہے۔ اور یہ وہ مرحلہ ہے جہاں ہر چیز شاعر کے ذہن ہی میں مکمل ہو جاتی ہے۔ اس مرحلہ میں جہاں اظہار
 خالص داخلی نوعیت کا ہوتا ہے جو تاثرات فنکار کے ذہن میں مجسم ہوتے ہیں وہ خارجی صورت اختیار
 نہیں کرتے۔

کروچے کے خیال میں ایک ایسی منزل بھی آتی ہے جہاں فنکار اپنے تاثرات کو خارجیت

عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ اس پر بند ہے کہ اس خارجی عمل کا حقیقی فنکارانہ عمل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ فنکار صرف اس لمحہ میں فنکار ہوتا ہے، جب وہ اپنی تخلیقی تحریک کی گرفت میں ہوتا ہے۔ اور اس تخلیقی تحریک کے دوران فنکار خود کو مادی دنیا سے علیحدہ اور عظیم محسوس کرتا ہے۔ مگر عظمت کے احساس کی کیفیت کو بیان نہیں کر سکتا۔ اندرونی اظہار نامی وقت حسین ہوتا ہے، جبکہ وہ کامیابی کے ساتھ خود کو افشا کر دیتا ہے۔ میان محمد شریف لکھتے ہیں:

” فنکار کا شہود لہامی یا تخیلی وجدان (ایک ذہنی کیفیت کی حیثیت

سے) بذات خود ایک کامل فنی تخلیق ہوتا ہے ایک سلسلہ خیال اور گزشتہ واقعات کی یاد دہنوں محض ایک میکانیکی تسلسل پر مبنی ہیں انہیں کسی طرح بھی فنکار کا وجدان قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تو خراہ کر ہمیشہ ایک امتزاج ہوتا ہے۔ کوئی نظم کوئی مجسمہ یا کوئی گبت فنکار کے تخیل میں صورت پذیر ہوتے ہی مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ فنکار کی ذاتی ملکیت ہے اور ہر سکتا ہے کہ اوروں کو اس کی ہوا بھی نہ لگے اور وہ فن کار کے ساتھ ہی دفن ہو جائے تخلیق کے محسوس عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جاسکتا ہے (الف) تاثرات (ب) اظہار یعنی تمیلہ میں وجدانی اظہار یا ترکیب۔

(ج) وہ لذت جو فنکار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے (د) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری۔ مثلاً آوازوں حرکتوں خطوط اور رنگوں وغیرہ سے فن پارہ کی تعمیر۔ لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنی میں جمالیاتی ہے وہ (ب) ہے اور (ج) اور (د)

محض شتمہ ہیں

کر دے تاثرات کی اظہار پسندانہ توسیع کو وجدان اور وجدان کو اظہار کہتا ہے اس لئے وہ ہیئت کو محض داخلی ذہنی اور تجریدی خیال کرتا ہے۔ اس کا تعلق فن کی خارجی صورت

یعنی الفاظ رنگ صورت وغیرہ سے بالکل نہیں ہوتا۔ نہ ہی اس کا تعلق الفاظ کو مرتب کرنے اور رنگوں کو کاغذ پر استعمال کرنے سے ہوتا ہے۔ اور جب کروچے یہ کہتا ہے :-

”اس کے بعد داخلی جالیاتی عمل کے بعد، اگر ہم اپنے منہ اور گلے کو بولنے اور گانے کے لئے کھولیں یا کھولنے کا ارادہ کریں اور اونچی آواز میں اس کا اعلان کریں جو ہم خود سے مخاطب ہو کر مکمل طور پر کرچکے ہیں یا کچکے ہیں، یا ہم اپنے ہاتھوں کو پیانو کے تاروں کو چھونے کے لئے تانیں یا تلنے کا ارادہ کریں یا اپنے ہاتھوں کو پرش اور چھپنی کے اٹھانے کو اور استعمال کرنے کے لئے حرکت میں لائیں یا ارادہ کریں، ان محرکات یا کیفیات کو تفصیلات کے ساتھ تخلیق کرنے کے لئے، جن کو ہم بڑی سرعت سے پہلے ہی مکمل کر چکے ہیں اور یہ کام اس انداز سے کریں کہ وہ اپنے دیرپا نشانات بھی چھوڑ دیں تو پھر بھی یہ عمل صرف ”اضافہ“ ہی قرار پائے گا۔ اور یہ ”اضافہ“ ایک ایسی حقیقت ہوگی جس کے مضابطے پہلی چیز سے کافی مختلف ہوں گے۔ یہ دوسرا عمل (اضافہ) خارجی چیزوں کی پیداوار ہے۔ یہ ایک علی حقیقت ہے، اور یہ ایک قوت ارادی کا عمل ہے۔ فن کا عمل ہمیشہ داخلی ہوتا ہے۔ جس کو ہم خارجی عمل کہتے ہیں وہ عمل کسی طرح فن کا عمل نہیں ہو سکتا۔“

اگر واقعی بولے ہوئے اور لکھے ہوئے الفاظ رنگوں سے بنائی ہوئی تصویریں، منقش مجسمے ”جالیاتی عمل“ کا اصلی حصہ نہیں تو اور کیا ہیں؟۔ کروچے اس سوال کا جواب یوں دیتا ہے کہ یہ مادی چیزیں صرف ہماری یادداشت کو تازہ کرنے میں مدد کرتی ہیں۔ یہی وہ محرک مادی چیزیں ہیں جو فنکار کو اپنے وجدان کو دوبارہ تخلیق کرنے کے قابل بناتی ہیں۔ پھر وہ تسلیم کرتا ہے کہ ان محرک مادی چیزوں کی تخلیق میں ایک ارادہ شامل ہوتا ہے۔ جو مخصوص ذہنی پیکروں، وجدانوں

یا ذہنی خاکوں کو ضائع ہو جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ اور جب ہم ان مادی چیزوں کو خوبصورت کہتے ہیں، تو اس سے ہماری یہ مراد ہوتی ہے کہ یہ مادی چیزیں ہیں اس ذہنی کیفیت کو دوبارہ حاصل کرنے میں مدد دیتی ہیں جس ذہنی کیفیت میں ہم خوبصورت وجدان رکھتے تھے۔

کروچے کے نظریہ اظہار سے اس بات کی وضاحت نہیں ہوتی کہ فنکار کے علاوہ دوسرے شخص ان مادی چیزوں سے کس طرح "خوبصورت وجدان" کو حاصل کر سکتا ہے۔ کیونکہ کروچے کو اصرار ہے کہ فن وجدان ہے وجدان انفرادیت ہے اور انفرادیت ذاتی اور بچر ہونے کی وجہ سے سمجھی دہرائی نہیں جاسکتی۔ اس مشکل کو آسان کرنے کے لئے وہ ایک مفروضہ سے کام لیتا ہے۔ در اس مفروضہ کو "مطلق تخیل" کا نام دیتا ہے جس کی وجہ سے مخصوص وجدان کی نمایندگی کرنے والے پیکر (مادی چیزیں) مختلف ذہنوں میں اسی طرح کا وجدان پیدا کر دیتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک وجدان یگانہ اور منفرد ہے جس کو دہرانا ممکن نہیں۔ اس نظریہ کی موجودگی میں اس مطلق تخیل کو جو تمام انسانوں میں قدر مشترک کی حیثیت سے موجود ہے کس طرح تسلیم کیا جاسکتا ہے؟ کسی نقاد کو مادی چیزوں سے کس طرح تحریک ملے گی؟ اور وہ اس یکتا و یگانہ و منفرد وجدان کو دوبارہ کس طرح تخلیق کر سکے گا جس کا اظہار فنکار اپنے ذہن میں کر چکا ہے۔ اس کا جواب بھی کروچے نے دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں اگر دانتے پر محاکمہ کرنا ہو تو نقاد کو چاہیے کہ وہ خود کو اس معیار تک لے جائے جہاں دانتے تھا دوسرے الفاظ میں نقاد کو چاہیے کہ وہ فنکار بن جائے۔

نقاد فنکار کے معیار تک کس طرح پہنچے، کروچے اس پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اگرچہ وہ تسلیم کرتا ہے کہ مادی نمونے نقاد کے ذہن میں جمالیاتی تخلیق کے لئے تحریک پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے، مگر وہ یہ بھی مانتا ہے کہ اگر فنکار "مکمل علم" تربیت یافتہ تخیل" اور ایسا "ذوق سلیم" رکھتا ہو جو نقاد کو اس مقام پر لے جاسکے، جو فنکار کا تھا، تو وہ اس مشکل پر قابو پا سکتا ہے۔ کروچے کے خیال میں نقاد ان چیزوں یعنی "علم" تربیت یافتہ تخیل" اور ذوق سلیم" کو تاریخی شعور کی مدد سے حاصل کر سکتا ہے جن کے تحت وہ انفرادیت

کو محسوس کر سکتا ہے اور اس کا اظہار بھی کر سکتا ہے۔

کروچے فن کو اظہار ذات کہتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کے تصورات ان تصورات سے مختلف ہوتے ہیں جو زندگی کے دوسرے اعمال سے متعلق ہوتے ہیں۔ واضح ادراک اور متجسس وجدان ہمارے ذہن کو اس وقت جگمگاتے ہیں، جب ہم داخلی تجربے کی محاکاتیت اور وضاحت کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ اور شدید طور پر حساس ہوتے ہیں وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہے کہ فن محض ہیجان نہیں ہے۔ داخلی تجربہ یا ہیجان یا ادراک بالحواس اس وقت تک فن کا مقام حاصل نہیں کرتا جب تک فنکار اس سے کسی حد تک علیحدہ نہ ہو جائے یعنی تجربہ کے تئیں فنکار کا وہ یہ معروضی ہونا چاہیے۔ محض علیحدگی ہی کافی نہیں ہے بلکہ عمیق غور و فکر یا "دھیان" کی روشنی میں اس کو اپنی تمام قوت اس داخلی تجربہ کے مشاہدہ اور اس کی دوبارہ تخلیق پر صرف کرنا بھی ضروری ہے۔ "تخلیق" اور "اظہار" کی راہ میں یہ مشاہدہ ایک خاص قسم کی لذت اور خوشی عطا کرتا ہے۔ فن کی لذت اس وقت زیادہ شدید طور پر محسوس ہوتی ہے جب اس تخلیقی عمل میں تفکر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں یہ دھیان یا تفکر تخلیق اور اظہار کے لئے ضروری ہے۔

کروچے اور دوسرے فنکاروں کا تصور فن جداگانہ ہے۔ اور انھیں پیدا کرتا ہے تخلیقی فن پر غور کرتے ہوئے یہ انھیں شرف اس لئے پیدا نہیں ہوتی کہ کروچے اور دوسرے نقاد فن کی اصطلاح کو الگ الگ معنی میں استعمال کرتے ہیں کبھی کبھی کروچے خود بھی اس انجمن کا انکار ہو جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے

"اگر فنکار کسی فن پارے کو فنکارانہ نقطہ نظر سے مکمل سمجھتا ہے اور اس کا اظہار بھی مکمل ہو گیا ہو۔ اور نقاد اس کے مواد کو اس کے تقسیم کو فن کا مواد اور تقسیم بننے کے لائق نہ سمجھتے ہوں، تو ایسے یوں نقادوں سے کہنا چاہیے کہ وہ فنکار کو اس کے حال پر چھوڑ دیں کیونکہ فنکار کو انھیں چیزوں سے غلبتی تحریک ملتی ہے، جن سے وہ متاثر ہوتا ہے جب تک فطرت کی دنیا میں باطنی اور بہ صورتی موجود ہے۔ اور فنکار ان

سے متاثر ہوتا ہے، تب تک فن کار کو ان کے اظہار سے رد کیا
 ممکن نہیں ہے۔

اگر حقیم فنکار کے روحانی و جہان سے تعلق رکھتا ہے تو نقاد کو اس کے بارے میں کچھ
 معلوم نہیں ہو سکتا اور وہ اس کے فنان کسی طرح احتجاج بھی نہیں کر سکتا جہاں تک کہ شخص
 کی داخلی اور روحانی زندگی کا تعلق ہے کسی شخص کو اس پر انگشت نہانی کا حق نہیں پہنچتا۔ چاہے
 اس کی داخلی اور روحانی زندگی کتنی ہی خراب کیوں نہ ہو۔ خاص طور پر ایسی صورت میں تو
 اعتراض کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا جس میں کہ فنکار کے وجدان کی تشکیل بھی فطرت کی دنیا کی
 ”مخرب اخلاق“ اور بد صورت چیزوں نے کی ہو۔ اور اس پر بھی ٹو کا نہیں جاسکتا کہ اس کی تخلیق
 تحریک کن چیزوں سے بیاہار ہوئی ہے۔ فن تجربے کی داخلی صورت کی حیثیت سے تنقید کی
 گرفت سے بالاتر ہے۔ اس کے پرکھنے کی نجی قسم کے جداگانہ اصول ہوں تو ہوں مگر ایسا فن
 خارجی اصولوں پر پرکھا ہی نہیں جاسکتا۔

کروچے نے اس مقام پر نقاد کی طرف اشارہ کر کے ایک الجھن پیدا کر دی ہے۔ اس
 کے تضاد فکر کی خامی بھی سامنے آتی ہے۔ کروچے کے ان الفاظ کو وہ لوگ بھی بطور ثبوت پیش
 کرتے ہیں جو فنکارانہ عمل کے لیے ہر موضوع کو یکساں اہمیت دیتے ہیں اور انتخاب موضوع
 کے قائل نہیں ہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک برے سے برے اور معمولی سے معمولی موضوع کو بھی فن
 کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ اس کا اظہار فنکارانہ طور پر مکمل ہو گیا ہو اسی طرح کروچے کے ان الفاظ کو
 وہ لوگ بھی استعمال کرتے ہیں جو فن میں ہر طرح کی بے ماہ روی کو حق بجانب ٹھہراتے ہیں۔ اس
 نظریہ کے تحت ایک فنکار اپنی پست تر تخلیق کے بارے میں کہہ سکتا ہے کہ ”یہ ان تاثرات کا
 اظہار ہے جو اس کے اپنے ہیں اور نتیجہ کے طور پر یہ امر اس بات سے بے نیاز ہو گا کہ اس کا مواد
 کیا ہے یا اس کو کیسا ہونا چاہیے تھا۔ ایسے فنکار کے لئے اس کا اظہار ہی اس کو فن کا درجہ
 بخشنے کے لئے کافی ہو گا۔ ایسی صورت میں نقاد کی اہمیت باقی ہی نہیں رہتی۔

کروچے کے یہاں نقاد کا تذکرہ برائے نام ہے۔ کروچے جس چیز کو فنکارانہ عمل کہتا ہے نقاد کو اس فنکارانہ عمل کو پرکھنے کی احازت ہی نہیں دیتا۔ وہ نہ صرف نقاد کو اس حق سے محروم کرتا ہے بلکہ اخلاقیات کے محاسب کو بھی اس کے مواد کی تنقید کا حق نہیں دیتا۔ کیونکہ وہ "خارجی مادی ہیئت" کو اپنی جمالیات میں بہت معمولی اہمیت دیتا ہے۔ جس پر معلم اخلاق یا نقاد اظہار خیال کرتے ہیں۔ کروچے جب "فن کے خارجی عمل" پر گفتگو کرتا ہے تو اس وقت وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ خارجی عمل میں فنکار آزاد نہیں رہتا۔ کیونکہ جب فنکار "خارجی عمل" میں منہمک ہوتا ہے تو وہ مخصوص اور ذہنی فنکارانہ عمل کو خیر باد کہہ دیتا ہے۔ اور ذہنی فنکارانہ آزادی کو بھی کھو بیٹھتا ہے۔ اس کے نزدیک داخلی فنکارانہ عمل اور فنکار کی آزادی لازم و ملزوم ہیں۔ کروچے اس سلسلے میں یہ بھی کہتا ہے کہ ہم اپنے تمام تاثرات کو خارجیت عطا نہیں کر سکتے۔ خارجی عمل کرتے وقت ہم اپنے وجدانوں کے ہجوم سے چند کا انتخاب کرتے ہیں۔ وہ اس انتخاب موضوع کے سلسلہ میں آرٹلڈ کا ہمنوا معلوم ہوتا ہے۔ آرٹلڈ کا خیال ہے کہ موضوع کا انتخاب اولین اہمیت کا حامل ہے۔ مگر کروچے اس بات کو دوسری دلیل کے تحت تسلیم کرتا ہے۔ کروچے کا خیال ہے کہ "خارجی فنکارانہ عمل" کے دوران فنکار اپنے مخصوص دائرے سے نکل کر عملی اور سماجی دائرے میں چلا جاتا ہے۔ یہاں مواد اخلاقیات سماجیات اور اقتصادیات کا تابع ہوتا ہے۔ کروچے کے خیال میں "خارجی فنکارانہ عمل" کے لئے موضوع کے انتخاب کو زندگی کے اقتصادی حالات اور اخلاقی اقدار متعین کرتی ہیں۔ اس لئے خارجی فنکارانہ عمل کے بارے میں یہ سوچنا صحیح ہے کہ وہ کتنا دلکش ہے یا اس کی تعلیمی یا اخلاقی قدر و قیمت کیا ہے؟ یا وہ ارباب ذوق میں کتنا مقبول ہے؟ کروچے اپنے نقطہ نظر کے تحت فن کے خارجی عمل کو خالص فنکارانہ عمل نہیں سمجھتا بلکہ "اخلاقی معاملہ" سمجھتا ہے اور اس منزل میں وہ فنکار کی آزادی کے بھی انکار کر دیتا ہے۔ یہ عجیب و غریب منطق ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ فنکار جس چیز کو پسند کرتا ہے اس کو دیکھ سکتا ہے مگر زبان سے پسندیدگی کا اظہار نہیں کر سکتا۔ وہ جب اپنی مخصوص اصطلاح فن میں ایک ایسے عمل کو فن مانتا ہے جس کو ہم فن تسلیم نہیں کرتے تو فنکار کی آزادی کو بھی اس ذہنی عمل سے متعلق کر دیتا ہے اور جب اس وجدانی اور داخلی عمل کو فنکار خارجی وجود عطا

کرتا ہے تو کوچے کے نزدیک وہ آزادی سے محروم ہو جاتا ہے۔

"تاریخ و تہذیب کے ہر دور میں فنکاروں اور نقادوں نے تسلیم کیا ہے کہ فن کا اثر انسانوں پر ہوتا ہے اور وہ یہ بھی اعلان کر چکے ہیں کہ فن کا کام انسانوں کو انبساط عطا کرنا حمایت دینا اور انہیں مائل بہ عمل کرنا ہے پہلے فنکار سے لے کر موجودہ دور کے فنکاروں تک اس روایت کا تسلسل عہد بہ عہد ملتا ہے کہ فنکار اپنے فن کو دنیا کے سامنے پرکھ کے لئے پیش کرتے رہے ہیں۔ کسی کا خیال ہے کہ فنکار بے ساختگی سے لکھتا ہے اور کوئی اس کو درد اور تکلیف وہ محنت کا غمل قرار دیتا ہے۔ بعض لوگ فن کو شعور کا پابند سمجھتے ہیں اور بعض لوگ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فن روح کا عطیہ ہے۔ فن کو چاہے کسی نے پیغام یا لہام کہا ہو اس کو تاریخ کی دستاویز بتایا ہو مگر ہر دور میں اس کو تنقید کے لئے پیش کیا جاتا رہا ہے اور خارجی تخلیقات کو ہی فن تسلیم کیا گیا ہے۔

کروچے کے نظریہ اظہار میں ترسیل کی معمولی سی گنجائش ہے۔ وہ یہ تسلیم نہیں کرتا کہ ترسیل کا ذریعہ پیدا کرنا بھی فنکار کے فرائض کا حصہ ہے۔ یعنی وہ ترسیل کا قائل ہے مگر اس کے لئے کسی میڈیم کا قائل نہیں (کروچے کا فنکار دنیا کی ہر چیز سے بے خبر ہو کر صرف اپنے وجدان میں کھو جاتا ہے۔ کروچے کے خیال میں فنکار اپنی داخلی بصیرت کو خارجیت میں پیش کرنے کا نقشہ ہی اس وقت بناتا ہے جس وقت وہ اپنی "جمالیاتی فطرت" کو خیر باد کہہ دیتا ہے اور خود کو ایک "غیر جمالیاتی" یا "علی ارادہ" کے سپرد کر دیتا ہے۔ دوسرے تمام فنکار یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فنکار کے تخلیقی ہیجان میں "ترسیل کی خواہش" بھی شامل ہوتی ہے مگر کروچے ترسیل اور ترسیل کی خواہش دونوں چیزوں سے انکار کرتا ہے۔ کروچے کا شاعر کوئی زبان نہیں بولتا اگر وہ کچھ بولتا ہے تو صرف خاموش "خود کلامی" کرتا ہے۔

فن کے اصطلاحی مفہوم میں زبان بلکہ "قابل فہم زبان" ایک لازمی عنصر کی حیثیت سے شامل ہوتی ہے۔ زبان کی خارجی حقیقت ہی فنکار اور قاری کے درمیان صرف تنہا "واسطہ درمیانی" ہے۔ اس واسطہ اظہار پر زور دیتے ہوئے دانتے کہتا ہے کہ "شاعری و اس کی موزوں زبان واضح اور تکلیف دہ عمل ہے"۔ آخر کیا وجہ ہے کہ بہت سے فنکار اپنے میڈیم کو سرکش اور سخت محسوس کرتے ہیں اور وہ فنکاروں سے مزاحمت کرتا ہے اور انہیں اس کو رام کرنے اور قابو میں لانے کے لئے ایک زبردست تخلیقی ذہن کی ضرورت ہوتی ہے اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ شاعر کو مادہ میں غلام

کی تجسیم کرنی پڑتی ہے اور مردہ میڈیم کہ جیتی جاگتی روح کی شکل اختیار کرنی پڑتی ہے۔ ہے فیسٹس جس سونے پر کام کرتا تھا وہ سونا اس کے ریاض کی وجہ سے اس کے ہاتھوں میں مٹی کی طرح موم ہو جاتا تھا اور اس کے فنکارانہ ذہن کے مطابق ڈھلنے لگتا تھا۔ ہومر کے بقول یہ اس کی فنکارانہ حساسی کا معجزہ تھا۔

اگرچہ کہ وہ اس حقیقت سے انکار کرتا ہے کہ خیال کی خارجی صورت گری الفاظ کرتے ہیں مگر اس امر کی کافی شہادتیں موجود ہیں۔ شاعری میں لفظ کی حیثیت محض ترسیبی نہیں ہوتی بلکہ وہ جذباتی اور تخیلی مفہیم کا عکاس ہوتا ہے اور فنی معنویت کا مظہر بھی ہوتا ہے اسی لئے میکس مولر نے کہا تھا کہ لفظ خیال ہے اور خیال لفظ۔ دراصل ہر فن کا اپنا مخصوص ذریعہ اظہار ہے۔ قص کا ذریعہ اظہار خطوط و حرکات جسم، موسیقی میں آواز کا زیر و بم، مصوری میں نقش و رنگ، بت گری میں سنگ اور شاعری میں الفاظ ذریعہ اظہار ہیں۔ ہر ایک فن کے مخصوص تقاضے ہوتے ہیں اور اس کے میڈیم کے اپنے حدود و احوال مکانات ہوتے ہیں۔ فنکار اپنے فن اور اس کے میڈیم کی نسبت سے موضوع کے انھیں پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جن کا اظہار اپنے میڈیم کے ذریعہ ممکن ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کے انھیں پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جن کا اظہار الفاظ میں کر سکتا ہے۔ مصور دوسرے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے۔ جن سے اسے دلچسپی ہوتی ہے۔

کسی موضوع کے بہت سے پہلوؤں میں سے ایک کا انتخاب اور فن کی مناسبت سے ذریعہ اظہار کا انتخاب مفید بھی ہے اور مضر بھی۔ ایک طرف شاعر وہ فنکار ہے جس کی بصیرت اس کے ذریعہ اظہار کی حدود میں سرگرم کار رہتی ہے اور غیر ضروری چیزوں کی خلل اندازی سے بچ جاتی ہے دوسری طرف اس کا دائرہ عمل محدود ہوتا ہے۔ وہ تکنیکی نیز روایتی پابندیوں کا اسیر ہو جاتا ہے اس کے فن میں جمالیاتی کیفیت کی کمی کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ شاعر کی کامیابی صرف جمالیاتی اظہار پر ہی منحصر نہیں بلکہ ذریعہ اظہار کے تخلیقی اور فنکارانہ استعمال پر بھی منحصر ہے۔ شعری تجربہ کی صورت گری کے دو بہت نمایاں طریقے ہیں۔ ایک یہ کہ دوسرے بہت سے غیر تخلیقی کاموں کی طرح اپنے خیال و فکر کو الفاظ کا جامہ پہنا دیا جائے اور بھر دوزن کے ساتھ قافیہ پیمانی کی جائے یہ شاعری کا غیر تخلیقی رویہ ہے۔ دوسرا یہ کہ ذہن کو تخلیقی تخریک کی ہر طرف پر پہنچے دیا جائے اور تخلیقی عمل کے

دوران ہی لفظ و معنی کو ایک دوسرے میں تحلیل ہونے دیا جائے یہ خالص شاعرانہ اور تخلیقی رویہ ہے۔

تخلیقی عمل کے دوران الفاظ اور خیال کس طرح ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک نئی اکائی کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں اور ذہن کس طرح خودکاری اور خود نمونی کرتا ہے اس پر سوسین لینگر نے جامع بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے

”لفظ اور تصور جدائی دور میں مل جل کر پرورش پاتے ہیں یہاں تک کہ

بعد میں انھیں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔“

اس لئے شعری تجربہ پر گفتگو کرتے ہوئے الفاظ کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے اور الفاظ کو شعری تجربہ کی خارجی صورت کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ یہیں سے یہ نکتہ واضح ہونے لگتا ہے کہ شعری ہیئت محض خارجی نہیں ہوتی بلکہ اس کی جڑیں شعری تجربہ میں پیوست ہوتی ہیں۔ سوسین لینگر نے ذہن کے علامت سازی کے عمل پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ذہن کا کام حسی تجربات کو علامتوں میں تبدیل کرنا ہے۔ اس کے خیال میں دماغ خود دو تصورات کا سرچشمہ ہے۔ وہ ذہن کے علامت سازی کے عمل کو ذہن کا بنیادی تقاضا قرار دیتی ہے۔ یہ تقاضا کبھی بہت سے فطری تقاضوں میں سے ایک ہے۔ علامت سازی کا عمل ذہن میں خود بخود ہوتا رہتا ہے، ذہن کی خودکاری اس عمل کو جاری رکھتی ہے۔ بعض اوقات یہ عمل شعوری اور بعض اوقات غیر شعوری ہوتا ہے۔ سوسین لینگر کا خیال ہے کہ علامت سازی کا عمل اسرارِ لال سے پہلے ہوتا ہے، تعقل سے پہلے نہیں۔ یہ انسانی تعقل کا نقطہ آغاز ہے۔ دماغ محض ایک سوچ بورڈ نہیں جو ایک لہر کو محفوظ کر کے جوں کا توں دوسری طرف بھیج دیتا ہے بلکہ یہ بہت بڑا ایک ایسا آلہ ہے جو ایک لہر سے دوسری بہت سی طاقتور لہریں پیدا کر دیتا ہے۔ تجربے کی وہ لہریں جو ذہن سے ہو کر گذرتی ہیں ان کی نوعیت اور کیفیت یکسر بدل جاتی ہے۔ مگر یہ تبدیلی جو اس کے ذریعہ نہیں ہوتی جن کی بدولت ادراک حاصل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ تبدیلی اس طرح رونما ہوتی ہے کہ تجربے کی لہر کے داخل ہوتے ہی

اس کو علامتوں کے دھارے میں جذب کر لیا جاتا ہے۔ اس کے بعد سوسین لینگر لکھتی ہیں کہ علامت کی مدد سے کسی چیز کو ذہن کی گرفت میں لانے کا عمل بہت پرانا ہے اور زبان کی نشوونما اسی عمل کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ لفظ کی مدد سے ہر شے تجربے میں محفوظ ہو جاتی ہے۔ اور حافظے کا مرکز یا حاضر تصور بن جاتی ہے۔ دوسرے تاثرات یا ارتسایات خود بخود اس حاضر تصور کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ اور جب کبھی اس شے کا نام لیا جاتا ہے، تو وہ تلازمات کے باعث حافظے میں خود بخود ابھر آتے ہیں، جو اس شے یا شخص سے وابستہ ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ علامت سازی کے رجحان کی اولین نشانی وہ احساسِ معنویت ہے جو چیزوں، صورتوں یا آوازوں سے وابستہ ہوتا ہے یعنی وہ مبہم سی جذباتی کیفیت جو کسی چیز کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے اس وقت دماغ میں علامتیں بننی شروع ہو جاتی ہیں اور ذہن میں ایک سلسلہ سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر اسٹیفن اسپینڈر نے لکھا ہے :

”میرا تخلیقی تحریک کا واقعی یہ تجربہ ہے کہ وہ کوئی ایک لفظ، ٹکڑا، ترکیب یا مصرع ہوتا ہے۔ کبھی کبھی یہ ایک ایسی چیز ہوتی ہے جو اس سے بھی زیادہ دھندلی ہوتی ہے، مثلاً خیال کا ایک دھندلا سا بادل جس کو میں صرف محسوس کرتا ہوں کہ اس کو لفظوں کی بوتھار میں مجتمع کرنا چاہیے، اس بنیادی لفظ، ترکیب مصرع کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنی طرف متوجہ بھی کرتا ہے اور یہ ذہن میں متحرک طور پر واقع ہوتا ہے، اس میں زندگی کے اٹما ہوتے ہیں جراثیمی اور مردانہ صفات ہوتی ہیں، اس کی حیثیت ایک ایسے مرکز کی ہوتی ہے جس کو اپنی ابتدا اور انتہا کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ مخصوص سمتوں میں، سبجان خیزی کرتا ہے“

سوسین لینگر نے علامت سازی کے عمل کو ذہن کا بنیادی عمل قرار دیا تھا اس کو اسپینڈر نے

نہیں کسی لفظ ترکیب یا مصرع کا نزول قرار دیا جکتا۔ شعری تجربہ میں یہ وہ مقام ہے کسی جذبہ کی کوئی نمایاں خصوصیت مرکزی مقام حاصل کر سکتی ہے اور دوسری خصوصیت کی تشکیل و تزئین میں صرف ہو جاتی ہیں۔ اسپینڈ نے لفظوں کی بوجھار کی ترکیب انحال کر کے اس امر کی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ ذہن شعری تجربوں کو کتنی شرت دستی اور تیزی سے مانیاتی عمل میں تبدیل کرتا ہے اس کی مزید نشہ رکھتے ہوئے نے لکھا ہے

جب میں نیم سیدہ رہا تو خوابیدہ حالت میں ہوتا ہوں تو مجھے الفاظ کا شور مچتا ہے جو میرے ذہن سے گزرتے ہیں۔ اس عالم میں وہ معنی نہیں رکھتے۔ مگر آواز ضرور رکھتے ہیں۔ اور یہ آواز جذبات کی آواز ہوتی ہے۔ یا اس شاعری کی آواز ہوتی ہے جس کو میں بخوبی جانتا ہوں۔ پھر جب میں لکھتا ہوں تو الفاظ کی وہ موسیقی مجھے الفاظ سے دور لے جاتی ہے جس موسیقی کو میں الفاظ کی شکل عطا کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ اس عالم میں ایک آہنگ اور الفاظ کے رقص سے آگاہ ہوتا ہوں۔

اسپینڈ نے تخلیقی تحریک کی کیفیت کا بیان کرتے ہوئے شعری تجربہ کے مابانیہت کرنے کے عمل کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے اور تخلیقی عمل میں شعری تجربہ اور الفاظ کے دوسرے میں تحلیل ہونے کو شعوری طور پر محسوس کیا ہے تخلیقی عمل میں شعری تجربہ علامت رت اختیار کرتا ہے۔ علامتیں سیکر بن جاتی ہیں۔ کیونکہ علامتی عمل کا بہترین ثبوت یہ ہے کہ میں استعارہ بننے کا رجحان ہوتا ہے۔ ان میں صرف یہی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ ان اشیاء ضمنی طور پر ظاہر کر سکیں۔ جن کو ہمارے حسی تجربات نے خیال کے تلازمات کی بنیاد پر خذ ہے۔ بلکہ ان محسوس اشیاء کو ظاہر کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ جو حقیقی شہ کے ساتھ

منطقی مشابہت رکھتے ہیں۔ اس طرح حسی تجربات علامتہ علامتہ پیکر اور پیکر ستہ بن جاتے ہیں۔ دہنی خاک کے اور پیکر تو غیر داخلی اور خالص مجرد چیزیں تھیں لیکن استعارہ تو ایک نیز لسانیاتی چیز ہے جس کو ”مفہوم اور شاعری کے درمیان تعلق کا بہت نمایاں نقطہ کہا گیا۔ خیال اور لفظ کی وحدت اور اس کی نشاندہی پر ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے اس طرح اظہار کیا ہے

”شاعرانہ دہراں جب یہ بیان اختیار کرتا ہے تو اس کا اظہار مفرد لفظ کی شکل میں نہیں بلکہ ترکیب نحوی کی صورت میں ہوتا ہے اس لئے زبان کی اساس جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ۔ مفرد لفظ صرف جملے کی توسیع کرتا ہے، اور پھر جملے میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ سے مل کر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعر کا لسانیاتی عمل ترکیب نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملے کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں“

اس طرح شعری تجربہ جمالیاتی عمل سے لسانیاتی عمل تک پھیلا ہوا ہے۔ شعری تجربہ پہلو میں ایک اس کا تجریدی داخلی یا جمالیاتی پہلو، دوسرا اس کا غیر تجریدی خارجی و لسانیاتی پہلو ہے۔ اچھی شاعری انھیں دونوں پہلوؤں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے سے وجود پذیر زبان شعری تجربہ کے اولین لمحہ سے نہ صرف یہ کہ وابستہ ہوتی ہے بلکہ اس کے سطن سے ہوتی ہے۔ اس لئے شعری زبان تکنیک اسلوب اور ہیئت کو محض خارجی قرار دینا صحیح نہیں اور اگر دچے کا نظریہ اظہار بھی نیم حقیقت ہے جس میں لسانیاتی عمل کو دائرہ فن سے خارج کیا ہے اس طرح کی غلط فہمی شعری تجربے کے مختلف مدارج کو نہ سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ ہے کہ شعری زبان تکنیک اسلوب اور ہیئت کی ہر تبدیلی شعری تجربے سے وابستہ ہوتی

تبدیلیں محض فیشن اور فارمولے کے تحت کی جاتی ہیں ان کی کوئی قیمت نہیں ہوتی۔

تجربوں کے دیگر اسباب

شعری تجربہ پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اس کے علاوہ کچھ اور اسباب بھی ہیں جو فنکاروں کو اس کے تجربوں پر مجبور کرتے ہیں۔ ان اسباب میں خوب سے خوب تر کی تلاش، نئے اسباب، شعور کی ترقی، مخاطب کی تبدیلی، نئے رجحانات اور نئے مسائل و مسائل و غیرہ ہیں۔ ہر ذہین اور ماضی شعور فنکار نظر ثانی و روایت شکر ہوتا ہے اس کی یہ صلاحیت اس کو آنکھیں اور اپنے گرد و پیش کو دیکھنے پر آمادہ کرتی ہے اور بیکار چیزوں سے انحراف اور نئی چیزوں پر مجبور کرتی ہے۔ اس طرح وہ ایک ہم جواد باغی کی حیثیت سے سفر شروع کرتا ہے۔ وہ اس نئی دنیا سے لڑتا ہے تو نئی زبان نئے اشارے سے انکار نئے خیالات ایک اور ایک نئی تڑپ دے کرتا ہے۔ ماضی سے حال تک پھلے ہوئے سفرے جال میں وہ تالوں تالوں کا اضافہ کرتا ہے اور یہ جال حال سے مستقبل کی طرف بڑھتا چلا جاتا ہے۔ ماضی حال اور مستقبل کا یہ ربط اور تسلسل روایت اور بغاوت کا یہی رشتہ ہے۔ خوب تر کی یہی تلاش شعر و ادب میں تجربوں کا سبب بن جاتی ہے۔

ہر ذہن اپنے ساتھ نئے موضوعات لاتا ہے۔ نئے موضوعات نئی زبان اور نئی کیفیت لے کر آتے ہیں۔ موضوعات سے مراد صرف ایک چیز یا ایک شے نہیں ہوتی۔ کوئی موضوع نہیں ہوتا۔ کہتی مدالہ یا مسئلہ نہیں ہوتا، بلکہ موضوع سے مراد تو یہ ہوتی ہے کہ ہمارا سب کو کس نظر سے دیکھتا ہے اور ان کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔ اس کے تصورات انکار و نظریات ان سب کے بارے میں کیا ہوتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے مانت میں بڑی وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس طرح موضوعات میں نہ صرف نئے دور کے

موضوعات مسائل، معاملات اور حالات مورتے ہیں۔ ان کی طرٹ فنکار کا رویہ بھی شامل ہے اس کے طرز فکر و احساس کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ میرے خیال میں موضوعات اور شاعر کا طرز احساس دو الگ چیزیں ہیں اس میں شک نہیں کہ ایک ہی موضوع پر مختلف فنکاروں کے الگ طرز فکر و احساس سے فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ مگر ان دو کو قطعاً ایک نہیں سمجھا جاسکتا۔ یہ ٹھیک ہے کہ خارجی دنیا کے تجربات فنکار کے جذبات کو تحریک پیدا کرتے ہیں اور اس کے تخیل کو بیدار کرتے ہیں، مگر اس کے فکر و تخیل کی بیداری خارجی تجربات کو ایک قرار نہیں دیا جاسکتا۔ پھر اس کے نقطہ نظر، رویہ، رجحان یا طرز فکر و احساس کو موضوعات کا نظم البدل کس طرح قرار دیا جاسکتا ہے۔ دراصل شعری ہیئتوں میں تبدیلی موضوع کے بدلنے سے بھی پیدا ہوتی ہے اور فنکار کے نئے طرز فکر و احساس سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ موضوعات نئے مگر طرز احساس نیا نہیں ہے۔ یا طرز احساس نیا ہے مگر موضوع نیا نہیں ہے۔ بڑی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی اگر موضوع اور طرز فکر و احساس دونوں نئے ہوں تو بڑی تبدیلی دیتے ہیں۔

سماجی تبدیلیاں سماج کے مظاہر کی تبدیلیاں بن جاتی ہیں۔ چنانچہ جب تک زندگی میں تبدیلی نہیں ہوتی، شاعری کے نئے دشت و صحرا کا غلہ کبھی نہیں ہوتا۔ اور یہ تو اس وقت تک ظہور پذیر نہیں ہوتیں، جب تک کسی اہم واقعے یا حادثے سے زندگی کے آہستہ سمندر میں طوفان پیدا نہ ہو جائے۔ اور جس کے نتیجے میں فوجہ اقدار، تصورات اور افکار خرد کی طرح نہ بہہ جائیں۔ اس لئے جب بھی سماجی زندگی کسی انقلاب سے دوچار ہوتی ہے، زندگی میں بھی انقلاب آیا ہے۔ ادب تاریخ فلسفہ منطق مذہب سب میں تغیرات شروع ہیں۔ ۱۸۵۷ء ہمارے تاریخ میں ایک ایسا ہی حادثہ ہے جس نے پوری زندگی کا رخ بدلنے کے ہنگامہ پر ارباب وطن نے تین طرح کے رد عمل کا اظہار کیا۔ ایک وہ گروہ تھا جو مغربی اور برطانوی حکومت سے شکست قبول کر کے اس کی تقلید پر مجبور ہو گیا تھا۔ دوسرا گروہ تبدیلی کے ہر مفید اور منفرد اثر سے ڈرتا اور چونکتا تھا۔ تیسرا گروہ مشرق و مغرب کے درمیان مفاہمت پر آمادہ تھا اس لئے اس واقعے نے ہمارے سماج میں غور و فکر اور عزم و عمل

ہر پیداکردی۔ یہ لہر ادب میں بھی تبدیلیوں کا سبب بنی ہے۔ یہ تبدیلیاں رجحانات کی صورت میں نمودار ہوئیں، اور رجحانات کی بدولت فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی کا عمل شروع ہوا۔ ۱۸۵۷ء سے آج تک کے تمام رجحانات پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر رجحان نے شاعری کے دائرہ میں کسی نہ کسی قسم کی تبدیلی اور تجربے کو فروغ دیا ہے۔ عشق کے روایتی تصور میں تبدیلی کا رجحان غزل میں حقیقت پسندی کا رجحان، عشق کے ارضی و جسمانی تصور کا رجحان،

اجتماعی اور سماجی شعور کا رجحان، وطن پرستی کا رجحان، سیاسی رجحان، اشتراکی رجحان، اصلاح کا رجحان، علامت نگاری کا رجحان، انقلاب پسندی کا رجحان، نئی دنیا کی تشکیل کا رجحان، روحانی رجحان، داخلیت کا رجحان، خارجیت کا رجحان اور فسادات کے فسادات کا رجحان، عسکری رجحان، جسمانی و جسمانی نیز مناظر فطرت کی عکاسی کا رجحان، فریاد کا رجحان، طنز و مزاح کا رجحان، پیروڈی کا رجحان اور تجرباتی رجحان وغیرہ ایسے رجحانات ہیں جو اردو شاعری کی شریانیوں میں خون بن کر دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور جنہوں نے شاعری کو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر تباہی اور تجربوں سے روشناس کیا ہے۔ ان رجحانات میں سب سے اہم رجحان توہمیت کے تجربوں کا ہے جو ۱۸۵۷ء سے اب تک کسی نہ کسی صورت میں جاری ہے۔ بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا ارتقا ہو رہا ہے۔ آج، اردو شاعری پابند نظم سے آزاد نظم تک اور آزاد نظم سے نثری شاعری تک پہنچ چکی ہے۔

حال ماضی سے زیادہ اس مفہوم میں ترقی یافتہ ہوتا ہے کہ اس کے پاس ماضی سے زیادہ تجربات اور آگہی کی متاع گراں مایہ ہوتی ہے۔ سماج میں عمل اور عمل کے ثمرات کے سلسلے سے نئے انقلاب آتے رہتے ہیں۔ نئے انقلاب نئے مسائل کو پیدا کرتے ہیں۔ ان کو حل کرنے کے لئے نئے طریقوں، ضابطوں اور ذہنی رویوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس طرح آج کا شعور کل سے زیادہ بہتر اور ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ زندگی اور تہذیب کے دوسرے نظام کی طرح ادب میں بھی شعور کی کارفرمائی سے نئی جلوہ گری ہوتی ہے۔ ایک خیال سے سو خیال نکلتے ہیں نئی نیا صورتیں پیدا کرتے اور نئے نئے مرکبات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ادب و شعر کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ پرانے سرمایہ پر تنقید کی نظر ڈالی جاتی ہے۔ اور نئے امکانات کی تلاش ہوتی ہے۔ نئے شعور کی بدولت بہت سی

ایسی تحریکیں رجحانات اسالیب اور ہیئتیں وجود میں آتی ہیں جو اس سے پہلے کسی خاص ادب کا حصہ نہیں ہوئی تھیں اردو شاعری میں بھی نئے شعور کی جلوہ گری سے شاعری کی داخلی و خارجی سطح پر تجزیوں اور تبدیلیوں کا آغاز ہوا ہے۔ اگر اردو شاعری کے ارتقا کی تاریخ کو غور سے دیکھا جائے تو وہ ایک مسلسل عمل کی صورت میں مائل بہ ارتقا نظر آتی ہے۔ اردو شاعری کا یہ ارتقا شعور کے ارتقا سے وابستہ ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے ادبی روایت کا دور زیادہ تر تصوف، عشق اور تجربات تک محدود رکھا۔ مگر اس کے بعد اس میں بہت سے فلسفیانہ و مفکرانہ عناصر کا اضافہ ہوا اپنی روایتوں کی توسیع ہوئی، اور نئی روایتوں نے جنم لیا۔ اور نفسیات، معاشیات اور دوسرے نظریوں کی آئینہ کاری اس میں چمک اور وسعت پیدا ہوئی۔ اور بے شمار داخلی اور خارجی تبدیلیوں کا آغاز ہوا۔ اور یہ سلسلہ برابر جاری ہے۔ جب تک شعور مائل بہ ارتقا رہے گا شعری ہیئت کا بھی ارتقا ہوتا رہے گا۔ در یہ ارتقا صرف تبدیلی اور تجربہ کی صورت میں ہی ممکن ہوتا ہے۔ شعور کے ارتقا کے ساتھ فن کو ترقی دینے کی خواہش بچکر نکلنے کا شوق اور نئے اسالیب کی تلاش کے رجحان کو جنم دیتا ہے۔ یہ سارے رجحانات ہیئت تکنیک اسلوب اور شعری زبان میں تبدیلی پیدا کرتے ہیں۔ جس طرح فن پر موضوع، مواد و مقصد، ماحول ہیڈیم کا اثر ہوتا ہے اور یہ عناصر ہیئت میں تبدیلی یا توسیع پیدا کرتے ہیں اسی طرح مخاطب بھی بہت سی تبدیلیوں کا سبب بن جاتا ہے۔ فنکار کے سامنے جس طرح کے سامعین ہوتے ہیں وہ انھیں کے واسطے لکھتا ہے۔ ترسیل کی خواہش اور سامعین کے وجود کا احساس فنکار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے تجربات و خیالات کو ایسی زبان اور ایسے طرز بیان میں ادا کرے جس سے وہ مخاطب کے دل میں اتر جائے۔

اس کے علاوہ ایک سبب فیشن اور فارمولا بھی ہے۔ یعنی لوگ دوسروں کی دیکھا دیکھی تجربات شروع کرتے ہیں مگر وہ نقلی اور جعلی ہوتے ہیں ان کی بڑی شعری تجربہ میں پیوستہ نہیں ہوتیں اس لئے ان کی حیثیت خالی خول کی ہوتی ہے۔ کیونکہ شعری تجربہ کسی خارجی سانحہ کو قبول نہیں کرنا۔ لیکن مالگیر تحریکوں سے وابستہ ہو کر تجربات کرنے میں کسی حد تک جان ہوتی ہے، اردو شاعر کی شخصیت کا ایک حصہ بھی بنا جاتے ہیں۔ اردو شعراء نے عامیہ ادبی

تحریکات کا اثر قبول کیا ہے اور تحریکوں کے زیر اثر تجربات کئے ہیں، حالی سے تا حال یہ سلسلہ جاری ہے۔

اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ کسی تخلیق میں تجربے اور تبدیلی کا ظہور محض ایک سطح پر نہیں ہوتا، شعری زبان تکنیک، اسلوب اور ہیئت کی سطح پر ہوتا ہے۔ تجربے اور تبدیلیوں کے بہت سے اسباب ہیں مگر ہیئت کا تجربہ شعری تحریکوں کے لٹن سے منہ دار ہوتا ہے اگر اس عمل سے نہیں گزرتا تو وہ اصلی شعری تجربہ نہیں ہوتا۔

شعری ہدیت کے تجربوں کا آغاز

(۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء ہندوستان کی تاریخ و تہذیب میں ایک ایسی منزل ہے جس کی طرف تاریخ مدت سے بڑھتی ہی تھی تاریخ کی روشنی میں سر کے سبب و محرکات پر نظر ڈالنے سے بہت سے سیاسی سماجی اندھی اور اقتصادی حالات دست درگیاں دکھائی دیتے ہیں۔ اور اقتصاد عمل و رد عمل کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے۔ جو ماضی کی دھوپ چھاؤں میں دور تک چلا گیا ہے۔

۱۸۵۷ء میں ملک پر انگریزوں کا باقاعدہ تسلط ہو گیا تھا وہ اپنے ساتھ بہت سی نچوڑوں کے علاوہ کچھ برکتیں بھی لائے تھے۔ ان میں نئے علوم و فنون کی برکت نہ فہمست ہے۔ انگریزوں نے ہندوستان کی سرزمین پر قائم رکھتے ہی مختلف مقامات پر اپنی تجارتی کوٹھیاں اور انگریزی کے مدرسے قائم کر لئے تھے۔ ایک طرف عیسائی مبلغین اپنا کام کر رہے تھے اور دوسری طرف انگریزوں کے قائم کئے ہوئے مدرسوں میں انگریزی تعلیم کا نظام تھا جن کے ذریعہ مغربی فکر پھیل رہا تھا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزوں نے انگریزی تعلیم و تہذیب اور نئے مغربی انداز کی اشاعت

پر خصوصی توجہ دینی شروع کی اور ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک انگریزی زبان کے درس و تدریس کا سلسلہ شروع کر دیا۔

۱۸۵۷ء میں سیاسی طور پر شکست کھانے کے بعد قوم نفسیاتی طور پر الجھن کا شکار ہو گئی تھی اس دور کے دانشوروں کے پاس ابسے پیانے نہ تھے جن سے وہ حالات کا تجزیہ کرتے اور گرتی ہوئی حالت کو سنبھالتے۔ ان کی ذہنی اور جذباتی شکست خوردگی نے انہیں اور بھی بیکار کر رکھا تھا اس عالم میں ان کے سامنے دو راستے تھے ایک قدامت سے چمٹے رہنے کا اور دوسرا نئے حالات کو سمجھ کر ان سے استفادہ کرنے کا، یعنی جدت کا۔ جو ذہنی افلاس کا شکار اور جذباتی طور پر زیادہ مجروح تھے، وہ قدامت پرستی میں عافیت سمجھتے تھے اور ہر نئی چیز سے بچھکے اور بچھکے تھے۔ وہ روایت کی زلفوں کے اسیر ہو کر زندگی کے دھارے سے الگ ہو گئے تھے اور جن لوگوں نے نئے حالات کو سمجھ کر نئی روشنی سے استفادہ کرنے کا تہیہ کر لیا تھا وہ سرسید کے ساتھ ہو گئے تھے۔ ۱۸۵۰ء کے بعد کی تاریخ ادب و تہذیب کی ہر سطح پر اسی قدامت و جدت کی آویزش کی تاریخ ہے۔ سرسید اور ان کے رفقاء نے قدیم و جدید کے امتزاج اور نئی روشنی سے استفادہ پر زور دیا۔ انہوں نے جذبات پر عقل، روایت پر جدت، جمود پر حرکت کو فوقیت دی اور ایک ایسے مکتبہ فکر کو فروغ دیا جس میں عقیدت، حقیقت نگاری، اجتماعیت، نیچر، آزادی رائے، تہذیب اور مادی ترقی کو خصوصی اہمیت حاصل تھی۔

نئے حالات اور سرسید تحریک کے طرز فکر و عمل نے شعراء کو بھی متاثر کیا۔ کرنل ہالوائڈ کی سرپرستی میں محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء نے جدید شاعری کا اعلان نامہ پڑھا جس سے ایک طرف تقلید سے بیزاری کے رجحان اور دوسری طرف جدید افکار و اسالیب کو اپنانے کے رجحان کو تقویت ملی۔ انگریزوں کی صحبت، انگریزی شاعری اور شرقی تصانیف کے تراجم اور مغربی افکار و خیالات کے فروغ سے اردو شاعروں پر نئے دشت و نسج کا دروازہ کھلا۔ نئی ہوائیں آئیں اور ذہنی افق وسیع ہوا۔ یہ اثرات سماج کے دوسرے مظاہر کے ساتھ ادب و شاعری میں بھی دور تک نفوذ کرتے گئے۔ نتیجتاً شاعری کے دائرے میں بھی، دو سطحوں پر تبدیلیاں رونما ہوئیں ایک جدید ہیئتیں اور نئی روایتوں کی شکل میں، اور دوسرے قدیم اصناف میں نئے تجربوں کی صورت میں۔ پہلی

سطح پر صوتی قوافی، مصرع کا نیا تصور، اوزان کا تنوع، استنساخ فارم کے تحت بندوں کی نئی تشکیل، نظم معرّا، نیا تصور نظم، اور دیگر اثرات نمایاں ہیں۔ دوسری سطح پر مثنوی، مرثیہ، رباعی اور غزل وغیرہ میں نئی ترتیب و تنظیم کی جھلک ملتی ہے۔ سطور ذیل میں انھیں تبدیلیوں اور تجربوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

صوتی قوافی

اردو میں قافیہ کے متعین اصول ہیں۔ ان کی پابندی ہر مقفیعی حیثیت میں کی جاتی ہے۔ ان اصولوں سے انحراف کو عیب سمجھا جاتا ہے۔ قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر ہے۔ قافیہ کا نظام اردو میں اتنا سخت ہے کہ اس سے ہر موجدِ ادب کو گریز کرنے سے عیوب قافیہ پیدا ہو جاتے ہیں اس کے مقابلہ میں انگریزی میں نظام قوافی کافی وسیع اور لچکدار ہے۔ اردو شاعروں نے اس سے فائدہ اٹھایا ہے اور صوتی قوافی کو برتا ہے۔ حالی نے ”شعر کی طرہ خطاب“ میں جہاز اور شاذ کے قوافی لکھے ہیں۔

کرنی ہے صبح گر نئی دنیا تو لے نکل

پیروں کے ساتھ چھوڑ کے اپنا جہاز تو

ہوئی ہے صبح کی قدر پہ بے قدر یوں کے بعد

اس کے خلاف ہو تو سمجھ اس کو شاذ تو

صوتی قوافی میں قافیہ کی بنیاد حرفِ روی پر نہیں ہوتی بلکہ آواز پر ہوتی ہے۔ انگریزی قوافی کی بنیاد آواز ہی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم نے صوتی قوافی کو نئی ترتیب اور فنی چابکدستی کے ساتھ برتا ہے۔ اور انھوں نے انگریزی شاعری کی بحر و اور استنساخ کے تنوع سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کی نظم ”انتہائے یاس“ پر عبدالحلیم شرر نے ”نئی شاعری“ کے عنوان سے اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

”غلی گرومہ کا لُح کے ابک ہو نہاں طالب علم سدا سجاد حیدر یلدرم نے

”انتہائے یاس“ کے عنوان سے ایک نئی نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ

بہت مختصر ہے۔ مگر اس سے نکال نہیں کیا جاسکتا کہ اس رنگ اور اس

طریقہ سے دائرۂ عرض میں وسعت چاہئے والوں کے لئے نیا نمونہ ہے۔

اور یہی وجہ ہے کہ جس کی وجہ سے ہم ان چند اشعار کو شائع کرتے ہیں۔

شر نے ۱۸۹۸ء میں ایسی نظم کو اپنے تائیدی نوٹ کے ساتھ شائع کیا جو اردو شاعری کی کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے، اور جس میں اردو توانی کے مسلم اصولوں سے بھی انحراف کیا گیا ہے۔ نظم یہ ہے۔

گر تمناؤں کو اس دل کے سوا کچھ نہ ملا
حسرتوں کو نہیں دنیا میں کوئی اور جگہ
کھٹا یہی لکھا اگر سارے ہوں ارمان یکجا
خواہشیں وار کریں دل پہ ہر اک شام و چمکہ
تو مجھے عذر نہیں

جھکو قسام ازل نے نہ دیا کچھ جز یا اس
ناامیدی کے لئے میں ہی تو ہوں خاص خاص
دل شکستہ ہوں سیہ سخت ہوں اور ہوں بے آس
مجھ پہ ہی پڑتے ہیں تیرے ستم و تیغ قصاص
یہ بھی ہوتا ہے کہیں

فرصت نالہ و نریا دے نے فرصت آہ
خون دل، رنج و الم کھاتلے بردقت مباح
فی المثل غم ہے اگر کاہ ربا میں ہوں کاہ
چہن ایک لمحہ کو۔ اک لمحہ کو امیدِ فلاح
اپنے حقہ میں نہیں

کاش معلوم ہو جھکو کہ ملی کیوں یہ حیات
سارے عالم کا الم۔ اور یہ چھوٹی سی بساط
اپنی ہستی میں تو شاید ہی ملے ان سے نجات
لاکھ کوئی کہے مجھ سے کہ مے عالم میں نشا ط
کس کو آہنا ہے یقین

دست و پا اپنے ہی جب ہو گئے اپنے غماز
 تو ہی اے خاک چھپالے ہمیں ہو کر نیتا من
 اب تو اس عالم عصیاں کی ہوا ہے ناساز
 ہم سے خالی ہو کہیں جلد یہ دنیا کی بیاض
 لے جا مل جان حزیں

سجاد حیدر یلدرم کی یہ نظم انگریزی ادب و شعر کے بڑھتے ہوئے اثرات کی دلیل ہے
 اس میں ملا اور جگہ، یاس اور خاص، آہ اور مباح، حیات اور بساط، غماز اور فیاض صوتی قوافی
 ہیں۔ انگریزی شاعری کے مطابق، اگرچہ ترتیب قوافی الف الف الف الف الف لے مگر اردو قافیہ
 کے اصول کی روشنی میں یہ ترتیب اب اب ہے۔ اردو کی مقفی شاعری میں یہ ایک دلکش
 اصناف ہے۔ مگر اردو شاعروں نے صوتی قوافی کی آزادی اور اس کے امکانات سے زیادہ کام
 نہیں لیا۔ یہ مفید اور نئی روایت، اردو قوافی کے نظام جبر کا شکار ہو گئی۔ اس نظم پر انگریزی شاعری
 کے اسٹینز انارم کی ترتیب قوافی کا اثر بھی ہے۔ اور کسی قدر اذنان کے تنوع کی جھلک بھی ملتی ہے۔
 پانچواں مصرع اگرچہ مستزاد کے انداز کا ہے، پھر بھی نظم کے انداز میں ان ترتیب قوافی اور
 بندوں پر انگریزی کا اثر ہے۔ اور آخری ٹکڑے میں مساوی الوزن مصرعوں کی روایت سے
 انحراف کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ اس نظم میں غنائیت داخلیت اور جس درد مندی کا احساس
 ہوتا ہے وہ اس کی قدر و قیمت کو اور بڑھا دیتی ہے۔ اس تجربے کی جو میں شعری تجربہ میں پیوست
 ہیں اور مواد و ہیئت کی ہم آہنگی تناسب اور توازن کا خوشگوار نتیجہ ہیں۔

صوتی قوافی کی روایت ہندی کے اثر سے اردو شاعری کے ابتدائی دور میں ملتی ہے مگر
 فارسی کی تقلید میں اس کو چھوڑ دیا گیا تھا۔ انگریزی شاعری کے اثر سے یہ روایت ہمارے یہاں پھر
 زندہ ہوئی مگر اس کو پوری طرح قبول عام کی منت نہیں ملی۔

مصرع کا نیا تصور !

اردو غزل اور نظم میں سب سے چھوٹی اکائی مصرع ہے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل اردو نظموں

کا سرمایہ غزل، مثنوی اور مستط کی ہیئت میں ہے۔ اس لئے تقریباً ہر ہیئت اور صنف میں مصرع کا تصور یکساں نظر آتا ہے، اور اس پر فارسی کے تصور مصرع کی مہر لگی ہوتی ہے۔ قدیم عروضی شاعری کے تحت غزل اور نظم میں تمام مصرعے مساوی اوزن ہوتے ہیں اور ہر مصرع بول چال کی زبان کی فطری ترتیب کے مطابق ہوتا ہے، لیکن ہر مصرع کے مساوی اوزن ہونے کی قید میں ضرورت شعری کے تحت اس روایتی تصور میں نازک سا تغیر بھی ملتا ہے۔ یہ تغیر دو صورتوں میں نظر آتا ہے ایک مصرع میں الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی شکل میں، اور دوسرے ایک مصرع کے کچھ الفاظ دوسرے مصرع میں شامل کر کے۔ الفاظ کی معمولی تقدیم و تاخیر اور بعض حروف کا سقوط جائز ہے، مگر الفاظ کی غیر معمولی تقدیم و تاخیر کو عیب قرار دیا گیا ہے جس کو "تعقید" کا نام دیا جاتا ہے۔ تعقید لفظی و معنوی دونوں طرح کی ہوتی ہے مگر یہاں صرف تعقید لفظی کی طرف اشارہ ہے۔ الفاظ کی تقدیم و تاخیر یا جملہ کی قواعد کے مطابق ترتیب اسے معمولی سے انحراف کو جائز کرنے کے باوجود اس شعر کو معیاری اور اعلیٰ تصور کیا جاتا ہے جو نثری جملہ کی ترتیب کے مطابق ہو یا اس سے قریب تر ہو۔

اردو میں مصرع کی بنیاد وزن پر ہے۔ غزل کے دو مصرعوں میں نظم کے ایک بند یا کڑیے میں ایک خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس لئے غزل کے دونوں مصرعوں میں الفاظ کو جملہ کی نثری ترتیب کے مطابق دو حصوں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ اور نظم کے بند کڑیے یا پورے عضوئی قفل کے مساوی وزن مصرعوں میں بانٹ دیا جاتا ہے۔ شاعر الفاظ کو وزن کے مطابق مصرعوں کے سلیخے میں ڈھالتے وقت ایجاز اور فنکارانہ صلاحیت سے کام لیتا ہے کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جذبہ یا خیال جن الفاظ کا یکساں اختیار کرتا ہے وہ دو مصرعوں میں برابر منقسم نہیں ہوتے، بلکہ ایک مصرع کے کچھ الفاظ دوسرے مصرع میں جا پڑتے ہیں۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک یہ کہ پہلے مصرع کے الفاظ دوسرے مصرع میں شامل ہو کر مصرعوں کو مساوی وزن کرتے ہیں۔ مثلاً

اے بتو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو۔ بندہ خدا ہیں ہم (دیر)

جملہ کی نثری یا نحو کی ترتیب کے مطابق اس طرح ہونا چاہیے کہ

اے بتو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو۔

بندہ خدا ہیں ہم۔

لیکن شعر کے دونوں مصرعوں کو مساوی وزن کرنے کے لئے ایک طرف ترتیب الفاظ بدلتی پڑی جو جائز ہے، اور دوسری طرف پہلے مصرع کے کلمے نہ کر دوں کو دوسرے مصرع کے الفاظ کے ساتھ شامل کیا گیا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ دوسرے مصرع کے الفاظ پہلے مصرع میں شامل ہو کر دونوں مصرعوں کے مساوی وزن ہونے کی شرط کو پورا کرتے ہیں۔ مثال

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر کرے نفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے (غالب)
جملہ کی نثری ترتیب کے مطابق اس کو یوں لکھا جاسکتا ہے کہ
مثال یہ مری کوشش کی ہے

کہ مرغ اسیر کرے نفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

”کہ مرغ اسیر“ کے الفاظ کو مصرعہ اول کے الفاظ کے ساتھ رکھ کر دونوں مصرعوں کو مساوی وزن کیا گیا ہے۔ ایسی صورتیں اردو شاعری میں عام ہیں اور جائز بھی جاتی ہیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی تہذیب، تعلیم اور نئے ادبی اثرات سے اس بنیادی تصور میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ یہ تبدیلی ایک طرف قدیم تصور کی توسیع کی صورت میں نمودار ہوئی، اور دوسری طرف انگریزی کے اقتباس ”اور“ مصرع مسلسل کی تقلید کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ قدیم تصور کی توسیع کی مثال میر حیدر علی نظم طباطبائی کے یہاں نظر آتی ہے۔

اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے کی جو مشق ہو گئی ہے، تو اب ہے یہ حال
گر پاؤں سے اس کے کاٹ دیں یہ ننگ ہو مرکز ثقل کا سنبھلنا دشوار
یہ بند ایک طویل نظم کا ہے۔ جس کے دو ابتدائی مصرعوں میں قدیم تصور کی توسیع کی جھلک صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ اس کو اب یوں پڑھئے
اک شخص کو بیڑیاں پہن کر چلنے کی جو مشق ہو گئی ہے
تو اب ہے یہ حال

۱۸۵۷ء سے قبل پہلے مصرع کے چند الفاظ دوسرے میں، یا دوسرے مصرع کے چند الفاظ

پہلے مصرع میں آنی آزادی اور وسعت کے ساتھ استعمال نہیں کئے جاتے تھے۔ اس لئے اس صورت کو قدیم تصور کی توسیع کہا جاسکتا ہے۔ یہ توسیع انگریزی شعریات اور انگریزی اثرات کے سایہ میں ہوئی ہے۔

اس سے زیادہ انقلابی تبدیلی انگریزی کے "مصرع مسلسل" اور "شعری اقتباس" کے نئے تصور کے تحت نمودار ہوئی ہے۔ انگریزی نظم میں موضوع کی وحدت اور خیال کے تسلسل کے زیر اثر الفاظ کی مختلف شکلوں (ترکیبوں، استعاروں، پیکروں) سے الفاظ کی مختلف شکلیں، ترکیبوں اور مصرعوں سے، اور مختلف مصرعے ایک دوسرے سے اشتراک عمل کرتے ہوئے، ایک مکمل عضوی ہیئت کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لئے انگریزی میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہے جو اردو میں ہے، تاکید بحروں اور اجزائی تاکید بحروں میں یہ صورت حال اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ انگریزی نظم کے ایسے "شعری اقتباس" کے تصور کا اثر اردو کے جاوید تعلیم یافتہ شاعروں نے قبول کیا ہے۔ اس کی ابتدائی صورتیں شہر کے منظوم ڈراموں میں نظر آتی ہیں جن کا ذکر نظم مع آکے بیاں میں آئے گا۔ "مصرع مسلسل" ایک ایسا مصرع ہے جس میں خیال بے روک ٹوک دوسرے مصرع تک بہتا چلا جاتا ہے، اور نظم یا شعر کے دونوں حصے الگ الگ اکائی نہیں رہتے۔ بلکہ ایک عضوی تعلق رکھتے ہیں۔ مادہ کا گوری نے اپنے ترجموں میں اور عظمت اثر خاں نے اپنی نظموں میں اس تکنیک سے خوب کام لیا ہے۔ ادب اب یہ صورت اردو میں عام ہو چکی ہے۔ عظمت اللہ خان کی نظم "حسن دلاویز" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

وہ حسن دلاویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہوا دیوانہ وار ایک طوفانِ مستی
جنون کا رہنے جس پہ سایہ کہ جس پر برستی
رہے، بے خودی، پھلنے وہ عالم بیت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلند ری و پستی
کی پروا نہ اس کی جماعت ہے روتی کہ ہستی

اس ٹکڑے میں لفظ ترکیب سے، ترکیب مصرع کے ٹکڑے سے، اور ایک مصرع دوسرے

مصرع کے ٹکڑے سے اس طرح وابستہ ہے کہ انھیں الگ الگ بطور مساوی الوزن بڑھنے میں خیال اور جذبہ کی پوری کیفیت واضح نہیں ہوتی۔

۱۔ حسن دلاکیر

جس سے کہ انسان کی ہستی میں پیدا ہو دیوانہ و اس ایک طوفانِ مستی

جنون کا، رہے جس پہ سایہ

کہ جس پر ہستی رہے بے خودی

چھائے وہ عالم بت پرستی کہ ماحول کے سرد گرم دہلندی و پستی کی پردانہ اس کی جماعت

بے رونق نہ ہستی

یہی اندازِ تادار کا کو روی کی نظم "نوحہ ہفت بند"۔ "خوابِ نوشیں" اور "گم تہ گانِ سف" کے بعض بندوں میں نظر آتا ہے۔ "نوحہ ہفت بند" کا یہ ٹکڑا دیکھئے۔

یوں تو سب مرنے کو پیدا ہیں مگر مرنا ترا

ایک عالم کا ہے مرجانا کہ تیری ذات سے

رزقِ بزمِ جہاں تھی تیرے اٹھ جانے سے آہ

سکڑوں دل بچھ گئے، لاکھوں کنول مرجھا گئے

لے گئی تو ساکھ اپنے اے متاعِ بے بہا

رونقِ دو کا نہسا و گرمیِ بازارِ ہا

یہ تبدیلی بعد میں میراجی، فیض اور اختر الایمان کے یہاں تو ہی شعری تجربہ بن کر نمودار

ہوئی ہے اور اپنی زد میں پوری نظم کو لے لیتی ہے۔ اختر الایمان کی "عہدِ وفا" میں جو خیال پہلے لفظ

سے شروع ہوتا ہے وہ نظم کے آخری لفظ پر ختم ہوتا ہے۔ اس مقام پر "شعری، قباس" اور

"مصرع مسلسل" کا تصور نئے تصورِ نظم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم

"عہدِ وفا" دیکھئے۔

یہی شاخِ تم جس کے نیچے کسی کے لئے چشمِ نم ہو یہاں اب سے کچھ سال پہلے

مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی جسے میں نے آغوش میں لے کے پوچھا تھا بیٹی

یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو مجھاپنے لوسیدہ آئینل میں پھولوں کے گئے دکھا کر
 وہ کہنے لگی: میرا ساتھی ادھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا ادھر اس طرف ہی...
 جدھر اونچے محلوں کے گنبد ملوں کی سیہ چنیاں آساں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں
 یہ کہہ کر آیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گئے ترے واسطے لینے جاتا ہوں۔ راہی
 یہ نظم ایک طرف مصرع کے نئے تصور کی ترقی یافتہ شکل ہے، اور دوسری طرف نئے تصور نظم
 کی ارتقائی صورت ہے۔ اس نظم میں مواد اور ہیئت، ایک دوسرے سے مل کر ایک عضوی کل کی
 حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جو روایت تجربے کے طور پر نمودار ہوئی تھی، اور جس کی
 ابتدائی نشوونما نادر کا کوروی اور عظمت اشذخاں کے یہاں ہوئی تھی۔ اختر الایمان، بیض اور
 میراجی کے یہاں اردو کے شعری مزاج کا جزو بن گئی ہے۔ ۱۹۲۷ء کے بعد کی شاعری میں یہ روایت
 چھائی ہوئی ہے۔ اس نظم میں ایک طرف خیال کی وضاحت اور تاثیر کی شدت ہے اور دوسری
 طرف ایجاز کا حسن علامتی انداز و جمالیاتی کیفیت کی جلوہ گری بھی ہے یہی ساری خصوصیات
 اس بات کی دلیل ہیں کہ اس نظم کی ہر جہت شعری تجربہ کے لہجے سے نمودار ہوئی ہے۔ اسی قبیل کی دوسری
 نظم میراجی کی "جاتری" ہے۔ اردو شاعری میں جاتری بھی ایک ایسا شعری نقش ہے جس میں
 روایت کے زندہ عناصر اور جدت نیز انفرادیت کے تابندہ عناصر ایک دوسرے سے اشتراک عمل
 کرتے ہوئے ایک عضوی ہیئت کی تکمیل کرتے ہیں۔

اوزان کا تنوع

انگریزی کے اثر سے ابک طرف بندوں کی نئی نئی صورتیں سامنے آئیں جن میں کئی اعتبار
 سے جدت نظر آتی ہے۔ یعنی ان میں نئی ترتیب توانائی ملتی ہے۔ مصرعوں کی تعداد میں کمی و بیشی نظر
 آتی ہے۔ دوسری طرف اوزان و بحر کے تصور میں بھی تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔ یہ تبدیلی کئی سطحوں
 پر ہوئی ہے۔

۱۔ قدیم ہیئتوں میں اوزان و بحر اور توانائی کے اختراع کی صورت میں۔

۲۔ ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ اوزان کو برتنے کی شکل میں۔

جہاں تک اوزان و بحر کے تنوع کا سوال ہے یہ تنوع اگرچہ بہت بعد میں سامنے آیا مگر اس کی ابتدائی اور ناپختہ شکل سب سے پہلے محمد حسین آزاد کے یہاں نظر آتی ہے۔ آغا محمد طاہر نے خم کہہ آزاد میں آزاد کا ایک سہرا دیا ہے، جو کسی ایک بحر میں نہیں ہے۔ بلکہ اس میں کئی اوزان کا امتزاج ہے۔ اور کئی زبانوں کے الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ مگر یہ سہرا کسی خاص ادبی اہمیت کا حامل نہیں۔ اس میں کئی اوزان کا امتزاج شعوری طور پر ملتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ تخلیقی تجربہ کے بطن سے رونما نہیں ہوا ہے، بلکہ یہ اختراع بہت ناقص اور غیر شاعرانہ بھی ہے۔ اسی طرح مولانا حالی نے اپنی نظم "مناجات بیوہ" میں ایک بندری بحر کے کام لیا ہے جس کی تعطیل بحر متعارف اور بحر تدارک کے اوزان پر ہو سکتی ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند جین :

"حالی نے محض میوزونی مطبع کی بنا پر یہ مثنوی لکھی چنانچہ اس میں متعدد مصرعے غیر میوزوں ہیں۔ اس نظم کے نصف مصرع میں دو طرح کے ارکان آ سکتے ہیں۔ فاع فعولن یا فعلن فعلن۔ دوسرے جز کا مخفف فاع فعل یا فعلن فع ہو سکتا ہے۔ لیکن حالی کئی جگہ مفاعیلن یا فعلن فعلن یا فاعلات لے آئے ہیں جیسا کہ لکل غلط ہے۔" ^۱

اس لئے حالی کے خارج از بحر مصرعوں کو اوزان و بحر کی جدت قرار نہیں دیا جاسکتا۔ شبلی اکبر اور اس دور کے دیگر اچھے شاعروں کے یہاں بھی اوزان و بحر کا تنوع نہیں ہے۔ لیکن بعض غیر معروف شاعروں نے اس منزل میں پیش قدمی کی ہے۔ اور اس دور کے رسائل میں ایسی نظمیں نظر آتی ہیں جن میں اوزان و بحر کے ملے سے تنوع کی جھلک ملتی ہے۔ یہ تجربہ دو شکلوں میں سامنے آیا ہے۔ ایک یہ کہ ایک ہی نظم میں دو بحر کے امتزاج ملتا ہے۔ دوسرے ایک نظم کے دو مصرعوں میں ایک ہی بحر کے ارکان کی مختلف تعداد نظر آتی ہے۔ محمد مسلم عظیم آبادی کی نظم "برکھارت" ^{۱۹۰۸ء} میں شائع ہوئی ہے، جس میں شاعر کالی کالی گستاؤں کے چھا جانے کی کیفیت ۱۲ شعروں میں بیان کرتا ہے جو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ اور بارہویں شعر سے اس طرح گزرتا ہے :

بیٹھ کے شاخِ سرو پہ قمری ہے یہ غزل کیا جھوم کے گاتی
اور فوراً ایک غزل لکھتا ہے جس میں دس شعر ہیں۔ مطلع یہ ہے :

مجر کی ایذا کب تک اٹھائیں آکے گلے سے لگ جا پیارے
آہ کہاں سے تجھ کو لائیں آکے گلے سے لگ جا پیارے

اس غزل کے مقطع کے بعد پھر نظم ”برکھارت“ شروع ہو جاتی ہے۔ اور وہ اسی بحر اور
ہمیت میں ہے جس کا ابتدائی شعر اور پر لکھا گیا ہے۔ اس طرح کی مزید کوششیں بھی ہوئیں۔ مگر یہ
ناکام تجربوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ البتہ ۱۹۳۰ء کے بعد ایک نظم میں کئی کئی بحروں کو بڑی فنی
چابکدستی سے برتا گیا اور ان میں بعض نظمیں ایسی ہیں جو اردو نظم کے اعلا سمرانے میں جگہ پانے کے
لائق ہیں۔

ایک ہی نظم میں ایک بحر کے مختلف ارکان کو مختلف انداز سے برتا گیا ہے۔ اس سلسلہ
میں عظمت اللہ خاں نے زیادہ تجربے کئے ہیں ”تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی“ نظم کا یہ بند۔

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی
کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دران پن کما سن بھی
کہ بھری تھی برق تن میں

میرا دن بھی رات تم کہتیں مری کائنات تم کہتیں

میں پہلے چار مصرعوں کا وزن فعلات فاعلات اور آخری مصرع کا وزن فعلات فاعلات
فعلات فاعلات ہے۔ یہ بحر مل مشکل ساٹم میں ہے۔ جس کے پہلے چار مصرعوں میں دو ارکان اور
آخری پانچویں مصرعے میں چار ارکان ہیں۔

اسی طرح کا ایک کامیاب تجربہ ”مدائن افسر کا“ مالن کا گیت“ ہے۔
جی دکھتا ہے کیسے توڑوں

چھوٹی چھوٹی ننھی ننھی پیاری پیاری کلیاں

لے کانٹے میں پک پک کہہ دوں

تیرے سارے پتے دتے میری ساری کلیاں

یا اللہ میں صبح کو پاؤں

نہنی نہنی اچھی اچھی بھاری بھاری کلیاں

اس نظم کے مصرع ادنیٰ کا وزن فعلن فعلن فعلن فعلن ہے اور مصرع ثانی کا وزن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ہے۔ پہلے مصرع میں چار ارکان اور دوسرے میں سات ارکان ہیں۔ یہ ایک کامیاب تجربہ ہے اس میں جو خیال اور جذبہ پہلے مصرع سے شروع ہوا ہے، وہ دوسرے مصرع کے آخر میں تمام ہوتا ہے۔ اور پھر دوسرے شعر کے مصرع ادنیٰ اور مصرع ثانی میں اس خیال کا ارتقا ہوتا ہے۔ اور پھر تیسرے میں نقطہ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس نظم میں دو خوبیاں بہت واضح ہیں۔ تینوں شعروں میں ایک ہی خیال ہے جو پہلے مصرع سے شروع ہوتا ہے اور آخری مصرع پر ختم ہوتا ہے۔ لیکن تینوں شعروں کی نظم کی ایک مکمل اکائی بن جاتے ہیں۔ جس میں شروع سے آخر تک ایک ہی خیال کا پھیلاؤ اور ارتقا نظر آتا ہے۔ چونکہ دونوں مصرعوں میں ایک ہی رکن کی تکرار ہے، اس لئے ایک خاص قسم کا بہاؤ اور تسلسل پیدا ہو گیا ہے مگر یہ روانی اور تسلسل دو مختصر اور طویل حصوں میں منقسم ہو کر ایک مخصوص آہنگ کو جنم دیتا ہے۔ یعنی چار ارکان سے جو ترتیب پیدا ہوا تھا وہ اگلے مصرع کے سات ارکان پر بہتا چلا جاتا ہے۔ زبان کی سادگی اور بول چال کی کیفیت اس میں گھلاوٹ اور نرمی پیدا کرتی ہے۔ چونکہ مالن کا گیت ہے، اس لئے الم کے جذبات اور خواہشات کی عکاسی کے لئے یہ اسلوب بہت دلکش معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ ساری خوبیاں اس بات کا مظہر ہیں کہ یہ تجربہ محض فیشن نہیں بلکہ اس کی جڑیں شعری تجربہ کے بطن میں پیوست ہیں۔ اس طرح کے بعض تجربے آخری قیرانی بعد ازین بجنوری، عبدالحکیم، حفیظ جالندھری، ساعر نظامی، ڈاکٹر تاثیر وغیرہ کے یہاں بھی فنکا مانہ شعور اور جہالتی کیفیت کے ساتھ ملتے ہیں۔ مگر اس سلسلہ میں عظمت اشعار کے بعد حفیظ جالندھری نے سب سے زیادہ جدت اور فنکاری کا ثبوت دیا ہے۔ اور ایک ہی بحر کے ارکان کو نظم کے ایک

بند میں اس طرح بکھیرا ہے کہ بند دیکھنے میں بھی خوبصورت لگتا ہے۔ نظم کے ترنم میں اضافہ ہوتا ہے اور یہی انداز جذبہ کی ترسیل کا موثر ذریعہ بن جاتا ہے۔ حفیظ کی نظم "اندھی جوانی" ہے۔

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

گھٹائیں کالی کالی

خوب برسنے والی

متوالی

برشور

گھٹائیں

چھائی ہیں گھنگھور

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

گلشن کی گل پوش ادائیں آموں کی خاموش فضا میں

کوئل کی مدھوش صدائیں

بن میں بول رہے ہیں مور

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور

اس بند میں ارکان کو جس حسن اور فنکارانہ سلیقے کے ساتھ سمجھ گیا ہے وہ نظم کے

ترنم میں بہت اضافہ کرتا ہے اور جذبہ کی ترسیل میں مدد کرتا ہے۔ حفیظ کے اس طرح کے تجربے

اردو شاعری میں ہیئت کے تجربوں میں ایک دلکش اضافہ ہیں۔ ۱۹۳۰ء کے بعد یہ صورت حال

عام ہو گئی اور قریب قریب تمام قابل ذکر شعراء کے یہاں اس قسم کے اختراعات ملتے ہیں۔

استینز فارم اور بندوں کی نئی تشکیل

اردو شاعری پر انگریزی کے استینز کا اثر بھی ہے استینز ابند سے ملتی جلتی چیز ہے استینز

مصرعوں کا ایسا مجموعہ ہے جو کسی شعری تخلیق کے ایک حصہ کی تشکیل کرتا ہے۔ اردو شاعری کے

”بند“ کی طرح اس میں تمام مصرعے یکساں وضع پر ترتیب دیئے جاتے ہیں۔ انگریزی میں شعری اقتباس بھی ہوتا ہے۔ مگر ”اسیتنزا“ شعری اقتباس سے مختلف ہوتا ہے۔ ”سیراگراف“ میں جملوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے، جبکہ اسیتنزا میں مصرعوں کی مقررہ تعداد ہوتی ہے۔ اور ترتیب قوافی بھی متعین ہوتی ہے۔ اسیتنزا نظم کا ایک حصہ ہوتا ہے اور تمام اسیتنزا ایک دوسرے سے مشابہ ہوتے ہیں، اردو شاعری میں اسیتنزا سے ملتی جلتی چیز ”بند“ ہے۔ مستط کی تمام شکلیں بندوں میں تقسیم ہوتی ہیں۔ ہر بند میں مصرعوں کی تعداد برابر ہوتی ہے، ترتیب قوافی بھی ایک دوسرے سے مطابقت رکھتی ہے۔ اور ہر ایک ہیئت کے تمام بند ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں۔ جس طرح اردو میں ”بند“ کے مصرعوں کی تعداد پر مستط کی مختلف شکلوں کے نام ہیں اسی طرح انگریزی میں بھی نظم کے بند کے مصرعوں کی تعداد پر بند کا نام ہے۔ اس طرح اسیتنزا فارم اور مستط کی شکلیں ملتی جلتی ہیں۔ انگریزی میں حسب ذیل اسیتنزا فارم ہیں:

۱۔ کپ لٹ، یہ دو مصرعوں کا اسیتنزا ہوتا ہے۔ جس کے دونوں مصرعے مطلع اور دوسرے کی طرح باہم مقفی ہوتے ہیں۔ کپ لٹ میں یہ ضروری نہیں کہ مضمون دوسری مصرعوں میں مکمل ہو جائے۔ جبکہ دوسرے اور مطلع میں دونوں مصرعوں میں مضمون مکمل ہونا ضروری ہے، اس کی دو قسمیں ہیں:

(الف) ڈس پچ، یہ ایسا کپ لٹ ہے جس میں مضمون دونوں مصرعوں میں مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ مطلع سے ملتا جلتا ہے۔

(ب) ہیرونک کپ لٹ، یہ ایسا کپ لٹ ہے جس کے دونوں مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ یہ دو آئینک پینڈیٹر مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس میں ہر مصرعے کے بعد وقفہ آتا ہے مگر مفہوم دوسرے مصرعے کے آخر میں مکمل ہوتا ہے۔

۲۔ ٹراپ لٹ یا ٹرسٹ، یہ مشت کے بند سے ملتا جلتا ایک ایسا اسیتنزا ہے جس میں تین مصرعے ہوتے ہیں اور تینوں باہم مقفی ہوتے ہیں۔ اس کی ایک دوسری شکل ٹرارسیا کہلاتی ہے۔ اس میں قوافی کی ایک زنجیر سی ہوتی ہے، اس میں تین مصرعوں کا ایک اسیتنزا ہوتا ہے پہلا اور تیسرا باہم مقفی ہوتے ہیں، اور پہلے بند کے دوسرے مصرعے کا قافیہ دوسرے بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے کے مطابق ہوتا ہے دوسرے اسیتنزا کا دوسرا مصرعہ تیسرے بند کے پہلے اور تیسرے قافیہ کے مطابق ہوتا ہے اس طرح قوافی کی ایک زنجیر بنتی چلی جاتی ہے۔ پہلے اور تیسرے مصرعے کے قوافی یکساں ہوتے ہیں جبکہ

دوسرے مصرع کا قافیہ مختلف ہوتا ہے۔ ٹرسٹ میں ایک زائد جز کے ساتھ آئبک پٹا میٹر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کے تین قوافی آتے ہیں، جو باری باری سے حسب اصول بالآتے ہیں۔ اس طرح قوافی کی ترتیب نظم میں ایک دکاش اور پکراں تسلس پیدا کرتی ہے۔ ٹرسٹ میں پہلے اور آخری مصرع کے قوافی محض دو بار آتے ہیں آخری ٹرسٹ کو ایک مصرع کا اضافہ کہہ کے مربع میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ جس سے کہ آخری دونوں مصرعے باہم مقفی ہوں گے صوفی آہنگ پیدا کرتے ہیں ٹرسٹ میں عام طور پر ایک جڑی قافیہ یا "مردانہ قافیہ" استعمال کیا جاتا ہے اور ایک مصرع میں دس اجزاء ہوتے ہیں۔

۳۔ کوثرین۔ یہ مربع سے ملتا جلتا چار مصرعوں کا استینزا ہوتا ہے۔ اور اس میں قوافی کی لاتعداد ترتیبیں ہوتی ہیں۔ مگر مندرجہ ذیل ترتیب عام ہیں۔

(الف) گے کا استینزا۔ یہ چار آئبک ٹرائی میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ اور اس میں پہلا اور تیسرا دوسرا اور چوتھا مصرع باہم مقفی ہوتے ہیں۔ یعنی ترتیب قوافی الف ب الف ب الف ب ہوتی ہے۔

(ب) مینی سن کا استینزا۔ یہ چار آئبک ٹرائی میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ اور اس میں پہلا چوتھا، دوسرا اور تیسرا مصرع باہم مقفی ہوتے ہیں۔ ترتیب قوافی الف ب الف ب الف ب ہوتی ہے۔

(ج) ایل جالک استینزا۔ یہ چار آئبک پٹا میٹر پر مشتمل ہوتا ہے اور پہلا اور تیسرا، دوسرا اور چوتھا مصرع باہم مقفی ہوتا ہے۔ ترتیب قوافی الف ب الف ب الف ب ہوتی ہے۔

(د) بلیڈا استینزا۔ اس میں پہلا اور تیسرا مصرع آئبک ٹرائی میٹر میں ہوتا ہے۔ اور دوسرا اور چوتھا آئبک ٹرائی میٹر پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرع باہم مقفی ہوتے ہیں۔ ترتیب قوافی الف ب الف ب الف ب ہوتی ہے۔ کوثرین میں لاتعداد ترتیب قوافی ہو سکتی ہیں، مگر ان سب کے نام مقرر نہیں ہیں۔ مندرجہ بالا ترتیب قوافی کے علاوہ الف ب ج ب اور الف الف ب الف ترتیب قوافی بھی مقبول ہیں۔

۴۔ کون ٹٹ۔ یہ محسوسے مشابہ پانچ مصرعوں کا استینزا ہوتا ہے۔ جس میں قوافی کی لاتعداد ترتیبیں ہوتی ہیں۔ مگر الف ب الف ب عام اور مقبول ترتیب قوافی ہے۔

۵۔ ایکس ٹین۔ یہ مسدس سے مماثل چھ مصرعوں کا استینزا ہوتا ہے۔ اس کی شکلیں ترتیب قوافی

مصرعوں کا ایک ایک بند ہے۔ جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرع

ہم قافیہ ہے۔ ایسی نظموں میں کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ پہلا اور تیسرا مصرع

ہم قافیہ ہو اور دوسرا اور چوتھا مصرع جدا گانہ ہم قافیہ ہو^{۵۹}۔

اس تعارفی تحریر میں یہ بھی لکھا ہے کہ "یہ اولین نظم ہے جو انگریزی طرز پر کہی گئی ہے" اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انگریزی اسٹینز فارم کو نظم سے پہلے کسی نے اردو شاعری میں متعارف کرایا۔ تہنیت کامیابی ۱۸۸۷ء میں لکھی گئی تھی، جبکہ نظم کی "گورغریاں" مئی ۱۸۹۰ء میں شائع ہوئی تھی "تہنیت کامیابی" کا ایک بند یہ ہے:

بارک تجھے ہند پر روزِ فرخ کہ تیرے خرابات دیریں کے اندر

موسے میں وہ شہوار گنجینے ثابت ہیں محروم جن سے شہِ مہفت کشور

اس میں توانی کی ترتیب الف با ح ب ہے۔ یہ ترتیب انگریزی کواٹرین میں عام ہے مگر اس کا کوئی مخصوص نام نہیں ہے۔

اردو میں اسٹینز فارم انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں کے ذریعہ متعارف ہوا۔ اردو مسنط کی مختلف شکلوں سے سائل ہونے کی وجہ سے بہت جلد اردو شاعری کے مزاج میں رائج پس گئے۔ اردو ہمارے شاعروں کی توجہ کا مرکز بن گئے۔ اردو میں اسٹینز کی مربع شکل کواٹرین کو حیدر علی نظم طباطبائی نے مقبول بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ شرر نے "ایک انگریزی نظم کا ترجمہ" کے عنوان سے لکھا ہے کہ:

"ایسی جانگداز اور موثر نظمیں ادیبانِ بلور پر اردو میں کم کہی گئی ہیں۔

نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرع کا قافیہ

تیسرے مصرع سے اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع سے انگریزی میں

ملتا ہے، اس طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطیف ہے اپنی طرز

قافیہ بندی کو چھوڑ کر اردو میں ملا دیا ہے^{۶۰}۔

انظم طباطبائی کی یہ نظم "گورغریباں" ہے، جو گے کی ایلیجی کا منظوم ترجمہ ہے۔ انگریزی کے
 کوٹریں میں گے کا اسٹینز، ٹینیسن کا اسٹینز، بلیڈ اسٹینز اور ایلی جانک اسٹینز کی شکلیں متعین ہیں
 چونکہ یہ ایک ایلیجی کا ترجمہ ہے، اس لئے نظم نے بھی کوٹریں کی اسی شکل کو اپنا یا ہے جو ایلیجی کے
 لئے مخصوص ہے۔ بہت دلفن تک یہی غلط فہمی رہی کہ انگریزی میں صرف ایک اسٹینز فارم ہوتا ہے۔
 اسٹینز کی اس مخصوص ہیئت کو اردو سے روشناس کرانے کا سہرا نظم طباطبائی کے ہی سر ہے۔
 گورغریباں کا پہلا بند یہ ہے۔

وداعِ روزِ روشن ہے گجر شامِ غریباں کا
 چراگاہوں سے پلٹے قافلے وہ بے زبانون کے
 قدم گھر کی طرف کس شوق سے اٹھتا ہے وہاں کا
 یہ دیرانہ ہے، میں ہوں اور ہاں آشیانوں کے

اس کی ترتیب تو فی الف ب الف ب ہے، چونکہ اردو میں پہلے سے مربع موجود تھا
 اس لئے ایلیجیاک اسٹینز اذرا سی تبدیلی سے مربع کی ایک نئی شکل کی حیثیت سے بہت جلد
 مقبول ہو گیا، چونکہ یہ روایتی ہیئت سے قریب ہے، اس لئے شاعر کو انہماک خیال کی سہولت محسوس
 ہوتی ہے۔ اور اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا، یہی وجہ ہے کہ نظم کی "گورغریباں" ترجمہ معلوم نہیں
 ہوتی، بلکہ طبع زاد نظم محسوس ہوتی ہے، جس میں تخلیقی فن کی بہت سی خصوصیات ملتی ہیں اس میں "واقعیہ
 و تخنیلیت" داخلیت و خارجیت و انادیت و جمالیات کا عجیب و غریب امتزاج ہے۔ اس نظم میں
 سوز و گداز اور فنکارانہ پختگی کے عناصر کی موجودگی ثابت کرتی ہے کہ یہ نظم محض ترجمہ نہیں بلکہ مترجم کے
 شعری تجربہ کا جزو بھی ہے۔ نظم کی ایک اور نظم "اس طرح دطن کی تیر مناتے ہیں" میں انگریزی اس
 فارم کی جھلک ملتی ہے۔ یہ جھلک دو سطحوں پر نمودار ہوئی ہے ایک مصرعوں کے توانی کی ترتیب
 کی شکل میں اور دوسرے دو بحرول کے امتزاج کی صورت میں۔

جس وقت حوادث کا ہو طوفانِ شدید
 اے خالقِ بحر و بر اے خداوندِ مجید
 رکھنا اس ملک سے ہر آفت کو بعید
 رکھلا دینا تو اپنی قدرت

اس کی ترتیب الف الف الف ب ہے۔ پوری نظم میں یہ اہتمام ہے کہ ہر بند میں تین مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ میں اور چوتھا مصرع مختصر اور دوسرے قافیہ میں ہونے سے مربع قافیوں کی نئی ترتیب اور دو بحر و یا ایک بحر کے مختلف ارکان کا امتزاج ظاہر کرتا ہے کہ یہ تکنیک انگریزی کے استنزافارم سے ماخوذ ہے۔

یہ محمد صائم کفوری نے گولڈ اسمتھ کی ایک نظم کا ترجمہ الہی جالبک استنزافارم میں کیا ہے۔ جس پر شرن نے ایک اور انگریزی نظم کا ترجمہ "کے عنوان سے تحریر کیا ہے۔

"مولوی سید محمد صائم کفوری، جنہوں نے اس نظم کو اردو نظم میں ترجمہ

کیا ہے، ایک ایسے نوجوان ہیں جن کی طبیعت آئندہ ترقیوں کا وعدہ کرتی

ہے۔ . . . ہمارے نوجوان دوست نے مولوی علی حیدر (نظم) صاحب کی

طرح ترجمہ میں قافی اس ترتیب سے رکھے ہیں جو گولڈ اسمتھ کی ہے اور پوری

کوشش کی ہے کہ وہی انگریزی کے جذبات اردو میں قائم رہیں۔

اس نظم کا ابتدائی بند یہ ہے :

دیکھ ادھر اے راہب صحرائین نیک — خمر

رہیری کو میری اس صحرائے وحشت ناک میں

وال جہاں وہ شمع روشن کر رہی ہے وحشت کو

جانفزا ہے جس کا نور اس جائے وحشت ناک میں

صائم کفوری کی نظم "راہب صحرائین" ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ اس میں دو تاثیریں ہیں جو

تخلیقی نظموں میں جرتی ہے۔ یہ نظم چالیس بندوں پر مشتمل ہے آٹنی طویل نظم میں وحدت تاثیر قائم رکھنا

بہت مشکل ہے۔ پھر بھی نئی ہمت کے اعتبار سے اس نظم کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

میسویں صدی کے آغاز سے کوثرین کے اثر سے مربع کی نئی شکلیں سامنے آئے لگی تھیں اور اردو

میں اظہار کے پیالوں میں وسعت پیدا ہونے لگی تھی۔ حسرت موہانی نے ۱۹۰۷ء میں "ترانہ محبت"

کے نام سے انگریزی نظم سے ایک منظوم ترجمہ کیا جس کی ترتیب قوافی الف ب ج ہے اس کا ابتدائی بند یہ ہے۔

دادی کوہ میں وہ برف پہ چمکا جس دن
ماہ مدشن کو نکلنے ہوئے دیکھا میں نے
اور کس قصد سے اس وقت اٹھائے تھے قدم
اپنے آہو سے بھی یہ راز چھپایا میں نے
اور سرور جہاں آبادی کا منظوم ترجمہ "مغابی" بھی اسی تکنیک میں ہے۔
ڈھل گیا دن اور تبسم ہے زمیں پر قطرہ ریز
گوشہ مغرب میں گھلوں ہے شفق سے آسمان
پڑ رہی ہیں دور تک سورج کی کرنیں زرد زرد
جاری ہے تو اکیلی شام کو اڑتی کھسائی
تلوک چند محروم کی نظم "موت کا موسم" میں ترتیب قوافی الف الف الف الف ہے
اور یہ ترتیب ہر بند میں باقی رہتی ہے مگر قوافی بدل جاتے ہیں۔

موسم خاص میں ہوتے ہیں شجر برگ نشاں
پھول مرجھاتے ہیں جب بانس آتی ہے خزاں
صبح کے ہونے پہ ہوتے ہیں ستارے پہناں
لیکن اے موت مقرر ہے ترا وقت کہاں

اس طرح مربع کی بہت سی شکلیں سامنے آتی رہیں اور ہمارے شعرا مختلف ترتیب قوافی سے ناکہ
اٹھاتے ہوئے اپنے تخلیقی جوہر کا اظہار کرتے رہے۔

اردو میں انگریزی کے تمام اینٹینز فارم نظر نہیں آتے۔ اس کا سبب ایک تو یہ ہے کہ اردو

شاعروں کی ایک بڑی تعداد انگریزی شاعری کے مطالعہ سے محروم تھی انھیں انگریزی شاعری کی خارجی اور داخلی خصوصیات سے پوری طرح واقفیت نہیں تھی۔ دوسرے اردو شاعری پر روایت پرستوں کا تسلط تھا، جو روایت سے معمولی سی گریز پر چراغ پا ہو جاتے تھے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ اردو میں انگریزی ہیئتوں کو کمتر درجہ یا اوسط درجہ کے شاعروں نے متعارف کرایا، کوئی اعلیٰ درجہ کا شاعر اس طرف متوجہ نہیں ہو سکا۔ چوتھی وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کی مخصوص ساخت کے مطابق ہی اس کے شعری پیمانے ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسی دوسری زبانوں کی ہیئیں رائج نہ ہو سکیں جو اردو زبان اور شاعری کی مروجہ ہیئتوں سے بالکل مختلف تھیں۔ یا انھیں رائج ہونے میں بہت دیر لگی۔ پانچویں وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کی ہیئیں اور صنفیں قومی مزاج کے دامن پر پرورش پاتی ہیں۔ اس لئے ہر نئی ہیئت کو اس قومی مزاج کا جز ہونے میں اس وقت تک دیر لگتی ہے جب تک کہ وہ اپنی وضع میں نئی زبان کے قومی مزاج کے مطابق تبدیلی نہیں کر لیتی۔ یا نئی زبان کے شاعر اس سے پوری طرح مانوس نہیں ہو جاتے۔ انھیں اسباب سے اردو شاعری میں استبداد کی تمام شکلیں رائج نہ ہو سکیں۔ لیکن یہ بات واضح ہے کہ بدلتے ہوئے حالات اور انگریزی استیلا اور دیگر ہیئتوں کے اثر کے تحت اردو نظموں کے بندوں میں نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ یہ تبدیلیاں ۱۸۵۷ء کے بعد ہی شروع ہو چکی تھیں۔ اور بیسویں صدی کے پہلے پچیس برسوں میں اردو نظموں کے بندوں کی بہت سی شکلیں سامنے آ چکی تھیں اور اردو شاعری بندوں کے یکساں امکانات سے آشنا ہو چکی تھی۔ بندوں کی نئی ہیئیں انگریزی کے تراجم اور طبع زاد نظموں میں نظر آتی ہیں۔ اس سلسلہ میں نادر کا گورو، عظمت السدخاں، سرور جہاں آبادی، حفیظ جالندھری وغیرہ کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ ۱۹۱۴ء کے بعد ایک طرف کلاسیکی ہیئتوں کا اچھا ہوا، اور دوسری طرف نظم کی ہیئت کو نئی سمت و جہت سے آشنا کرنے کے لئے ڈاکٹر بجنوری، انبال جوش، سائبر، تاثیر، خلیفہ، عبدالحمید وغیرہ نے نمایاں کام کیا۔

نظم معرّا

لینک دس کواردو میں معرّا نظم کہتے ہیں۔ سب سے پہلے حالی نے اس کا ذکر کیا

و اس کا ترجمہ "غیر مقفی نظم" کیا لکھتے ہیں کہ یورپ میں بھی آج کل بلینک درس یعنی غیر مقفی نظم کا یہ نسبت مقفی کے زیادہ رواج ہے۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرر نے بھی اسے نظم غیر مقفی کہا ہے وہ لکھتے ہیں

"سر دست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف اوجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بہت موجود ہے۔ اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرق کی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی قرار دیئے گئے ہیں۔ مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے، جس کو "بلینک درس" کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر نظم غیر مقفی رکھ جائے تو شاید مناسب ہوگا۔"

شرر نے نظم غیر مقفی کو رائج کرنے کے لئے تحریک بلائی تھی اور مولوی عبدالحق کے مشورہ سے اس کا نام نظم معتر کر دیا تھا۔ نام کی تبدیلی کے سلسلے میں شرر لکھتے ہیں،

"غیر مقفی نظم کو ہم آئندہ سے "نظم معری" ہی لکھا کریں گے ہمارے لائق اور معزز دوست جناب مولوی عبدالحق صاحب ہیڈ ماسٹر مدرسوہ آصفیہ حیدر آباد نے اس نظم کے لئے یہ نام تجویز فرمایا ہے، جو ہمیں بہت پسند ہے۔"

اس طرح فروری ۱۹۰۱ء میں بلینک درس نظم غیر مقفی سے "نظم معری" ہو گئی بعد میں دیگر اکبر آبادی نے بھی شرر کی تحریک اور ترجمہ کا حوالہ دیتے بغیر بلینک درس کا ترجمہ "نظم معری" کیا ہے لکھتے ہیں کہ "انگریزی میں بک خاص قسم کی نظم ہے جسے بلینک درس کہتے ہیں اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معری کیا جاسکتا ہے۔"

۱۱	مقدمہ شعر و شاعری	مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی	۱۹۵۲	لاہور	ص ۱۲۷
۱۲	دلگداز جون	۱۹۰۰ء	ص ۹		
۱۳	دلگداز فروری	۱۹۰۱ء	ص ۱۰		
۱۴	نصح الملک	اپریل ۱۹۰۹ء	ص ۱۳		

۱۹۰۹ء کے بعد بلینک ورس کو اکبر الہ آبادی نے "بلا قافیہ" عظمت اللہ خاں تہہ بہ ردیف و قافیہ" کہا اور پنجم الغنی نے اگرچہ بلینک ورس کو نظم تسلیم نہیں کیا مگر اس کے لئے حالی کی تردید میں "غیر متقی نظم" کہا ہے۔ لیکن قبول عام کی سند "نظم معرا" کو ہی ملی۔ اب یہ ہیئت نظم معرا ہی کہلاتی ہے۔

انگریزی میں بلینک ورس کی ہیئت

انگریزی میں قافیہ کی بنیاد صوتی آہنگ پر ہے۔ اردو میں حروف و حرکات پر ہے۔ انگریزی میں قافیہ کا نظام اتنا سخت نہیں جتنا اردو میں ہے۔ انگریزی میں توانی کے لئے حسب ذیل اصول ہیں۔

۱۔ حروف علت کی آوازوں میں مماثلت اور یکسانیت ہو اور حروف صحیح کی آواز حرف علت کی آواز سے پہلے آتی ہو۔ مثلاً

SEE, MEE: ARK, MARK: PRIME, CLIME

۲۔ حروف علت سے قبل آنے والے حروف صحیح مختلف ہوں۔

M-ARK, L-ARK: F-AIR, H-AIR: R-AY, STR-AY

۳۔ دونوں اجزائے قافیہ ناکیدی ہوں

IN-VITE, PRO-LITE: RE-CEIVE, BE-LIEVE

انگریزی شعرا نے ان شرائط کو پیش نگاہ رکھا اور مصرع کے آخر میں اجزا کی مماثلت سے "اکہرا قافیہ" "دہرا قافیہ" "تہرا قافیہ" استعمال کیا۔ "یک جزی" قافیہ کو مردانہ قافیہ اور "زوجی" قافیہ کو زنانہ قافیہ بھی کہتے ہیں۔ ان کے علاوہ انگریزی میں داخلی قافیہ "خطی قافیہ" اور کزور قافیہ بھی ہوتا ہے۔ مگر انھوں نے ان پابندیوں میں آزادی بھی حاصل کی ہے اور قافیہ کے دائرہ میں وسعت اور لچک پیدا کی ہے۔ ان کے یہاں "ساغی توانی" اور "بصری توانی" بھی ہوتے ہیں۔ "جزدی توانی" "نصف توانی"

۱۴ کلیات اکبر الہ آبادی دہلی ص ۱۴۲

۱۵ سریلے بول ۱۹۳۰ میدد آباد دکن ص ۱۹۰

۱۶ بحر الفصاحت ۱۹۲۷ لکھنؤ ص ۴۲

اور معطل توانی "کاروتج بھی ہے۔ انگریزی شاعروں نے بعض ایسی چیزیں جائز کر لیں جو اردو عالم توانی میں عیب سمجھی جاتی ہیں۔ مگر اتنی آزادی کے باوجود انگریزی شاعروں نے قافیوں کی معمولی پابندیوں کو بھی برداشت نہیں کیا۔ اور قافیہ سے گریز کیا۔ قافیہ سے مکمل طور پر گریز کرنے سے بلینک درس وجود میں آئی۔ آئمبک پتہ ابتر کو سمجھنے کے لئے انگریزی عروض کی مبادیات سے واقفیت ضروری ہے۔ ہر زبان کا عروض اس زبان کی ساخت اور مزاج کے مطابق ہوتا ہے۔ انگریزی عروض بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ انگریزی لفظ میٹر حریم زبان کی اصطلاح نیزہ سے ماخوذ ہے۔ انگریزی میں چار قسم کی بحر ہیں اگرچہ یہ ایک دوسرے سے کلیتاً عیبیٰ نہیں پھر بھی ہر ایک کو اس کی بعض انفرادی خصوصیات سے شناخت کیا جاسکتا ہے۔ وہ چاروں بحر یہ ہیں۔

(۱) اجزائی بحر (۲) تاکید بحر (۳) تاکید اجزائی بحر (۴) مائزائی بحر

اجزائی بحر میں ہر مصرع کے ارکان کی تعداد کا شمار کیا جاتا ہے۔ اس بحر میں ہجہ کی تاکید مصرع کے بنیادی عروضی ڈھانچہ کا معیار نہیں ہوتی، بلکہ اس کی حیثیت محض آرائشی اور زینتی ہوتی ہے۔ اس بحر کا عیب یہ ہے کہ مصرع کے ارکان کی تعداد پوری ہو جانے کے بعد قاری کو غیر فطری وقفہ پر رکا پڑتا ہے۔ تاکید بحر میں ہجہ کے زور یا تاکیدوں کا شمار کیا جاتا ہے اس میں تاکیدوں کا ایک مخصوص نظام ہوتا ہے۔ اس بحر میں ہر مصرع کے ارکان یا اجزائی تعداد مختلف ہو سکتی ہے۔ مگر تاکیدوں کا نظام نہیں بدل سکتا۔

تاکیدی اجزائی بحر میں مندرجہ بالا دونوں بحر کی بعض خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس ہجہ کی تاکیدوں اور ارکان کی تعداد دونوں کی گنتی ہوتی ہے۔ اس میں ہجہ کی تاکیدوں کی ترتیب کو تبدیل کیا جاسکتا ہے ان میں حذف و اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔ مگر ہر مصرع کے ارکان کی تعداد میں تغیرات اور انحرافات کی اجازت نہیں ہوتی۔ اس پابندی سے تاکیدی اجزائی بحر میں سخت اور جود پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر اس کی ایجازی قوت میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ انگریزی کے قدامت پسند شاعروں نے اس بحر کو خاص طور پر برتا ہے۔ اس بحر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہجہ کی تاکیدوں کو زیادہ آزادی، تنوع اور نئی ترتیب سے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ اس بحر کی اسی خصوصیت پر انگریزی عروض کی بعض بحرین مثلاً آئمبک پتہ ابتر اور ڈوکاٹک میٹر ایٹر کی بنیاد ہے۔ اس بحر میں سہ اجزائی نظم البلی کی

موجودگی یا عدم موجودگی اس بات کا فیصلہ کرتی ہے کہ یہ بحر تاکید یا بحر ہے یا تاکید اجزائی بحر ہے۔
ماترائی بحر میں لہجہ کی تاکیدوں پر آواز کے فاصلوں کو فوقیت حاصل ہے اس میں آواز کے
فاصلوں کے فوٹ کو شمار کیا جاسکتا ہے، اور ہر ایک فوٹ "طویل" اور مختصر اجزائی ایک مخصوص ترتیب
یا وضع پر مشتمل ہوتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں انگریزی کے بعض شاعروں نے ماترائی اصولوں کے مطابق
نظمیں لکھنے کی کوشش کی تھی۔

انگریزی فوٹ میں دو جز ہوتے ہیں۔ جن اجزائے بحر لہجہ کا زور یا تاکید ہوتا ہے انہیں تاکید
پر زور اور طویل کہتے ہیں اور جن پر زور نہیں ہوتا، انہیں غیر تاکید یا بے زور اور مختصر کہتے ہیں۔ عام طور
پر دو اجزائے بحر ایک فوٹ بنتا ہے، جس کو دو جزئی فوٹ کہتے ہیں۔ بعض فوٹ تین جزائے بحر
بہنے ہیں انہیں سہ جزائی فوٹ کہتے ہیں۔

تاکیدی بحر اور تاکید اجزائی بحر میں فوٹ مندرجہ ذیل قسم کے ہوتے ہیں۔

نمبر شمار	نام فوٹ	علامت	انگریزی لفظ کی مثال
۱	آئمب	XI	DESTROY
۲	اناپسٹ	XXI	INTERVENE
۳	ٹروکی	IX	TOPSY
۴	ڈیک ٹائل	IXX	MERRILY
۵	اسپونڈی	II	A MEN
۶	پائی رک	XX	SON OF

آئمب بحر میں کے قدیم لفظ آئم بوس سے ماخوذ ہے۔

آئمب اور اناپسٹ فوٹ میں پہلا جز مختصر غیر تاکید اور بے زور ہوتا ہے نیز دوسرا طویل
تاکیدی اور پر زور ہوتا ہے اس لئے اس کا آئمب بلند اور ٹائل بہ ارتق ہوتا ہے۔ ٹروکی اور ڈیک
ٹائل فوٹ میں پہلا جز طویل تاکید اور پر زور ہوتا ہے نیز دوسرا مختصر غیر تاکید اور بے زور ہوتا ہے
اس لئے اس کا آئمب ٹائل بہ تنزل ہوتا ہے۔ آئمب اور اناپسٹ آئمب ڈیک ٹائل اور
ٹروکی آئمب کے برعکس ہوتا ہے۔ اسپونڈک اور پائی رک فوٹ نعم البدل فوٹ کہلاتے ہیں۔

یہ ضروری نہیں کہ فیٹ کی تقسیم الفاظ کی تقسیم سے مطابقت رکھتی ہو۔ ایک لفظ میں ایک سے زیادہ فوٹ ہو سکتے ہیں اور دو لفظوں پر ایک فوٹ مشتمل ہو سکتا ہے۔ دراصل فوٹ کی ساخت کا تعین وہ خصوصیت کرتی ہے جو اس پر چھائی رہتی ہے۔

فوٹ کا تصور قدیم ماترائی بحر میں ملتا تھا۔ وہاں سے جدید تاکید کی اجرائی بحر میں آئی۔ آئبک میں ابتداءً چھ فوٹ ہوتے تھے۔ دیہ ڈرامہ کے سے معیاری سمجھا جاتا تھا۔ عہد قدیم میں آئبک ہی بول چال کی زبان سے زیادہ قرب رکھتا تھا۔ آئبک پنٹامیٹر میں پانچ آئبک فوٹ ہتے ہیں اس طرح آئبک پنٹامیٹر میں دس اجزا ہوتے ہیں۔ مندرجہ بالا امور کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ بلینک درس عروضی نقطہ نظر سے بے قافیہ آئبک پنٹامیٹر ہے۔

اردو میں نظم معرا کی ہیئت

اردو میں نظم معرا نے بلینک درس کی ایک خصوصیت کو اپنایا اور دوسری سے انحراف کیا جس خصوصیت کو اپنا یادہ قافیہ سے انحراف ہے جس کو نہیں اپنا یادہ ایک بحر کی پابندی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے پہلی بار معرا نظم کے لئے ایک بحر مخصوص کرنے کی طرف توجہ دلائی تھی۔ وہ بلینک درس کی بحر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”انگریزی میں بے قافیہ نظم کے متعلق عام قاعدہ سا ہو گیا ہے کہ بے قافیہ نظم عموماً انگریزی عروض کی ایک لطیف اور مقبول عام بحر آئبک پنٹامیٹر میں لکھی جاتی ہے۔ اس بحر کو اردو میں فعلن پانچ بار کہا جائے گا“

چونکہ آئبک پنٹامیٹر کی ترتیب اجزاء خفیف طویل ہوتی ہے اس لئے ماترائی اصول کے مطابق علی بنشائے تفصیل کے لئے عظمت اللہ خاں اور ہندی صناعات و صلیب دیکھے لیکن فاعل کو پانچ بار دہرانے سے کوئی سر ملا وزن نہیں بنتا اس لئے یہ مشورہ دیتے ہیں کہ :

”بہتر ہوگا کہ اس کے چاروں خالوں کو ~~بحر~~ میرا ذاتی

خیال ہے کہ ردو میں فعلوں ۵ بار وہی کام دے گا جو انگریزی میں

فعل پانچ بار سے لیا جاتا ہے ^۱

فعلوں بحر مقارب کا رکن ہے۔ قدیم عروض میں فعلوں ۵ بار یعنی فعلوں فعلوں فعلوں فعلوں کوئی وزن نہیں ہے۔ یہ عظمت الشدخال کی ایجاد ہے۔ اس میں ایک خاص آہنگ ہے مگر قدیم آہنگ کی اکائی کے مختلف ہے۔ اس وزن پر نظم کے آہنگ کا انداز یہ ہو گا:

مسافر چلا جا رہا ہے کنارے کنارے نہ طوفان ہی کم ہے نہ ہمت وہ باما آہی تک

ادھر امن ساحل ادھر زور طوئاں غصہ ہے خدا جانے کشتی پہ کس کا احساں غصہ ہے

نو اس وزن میں عظمت الشدخال کے یہاں اور دیگر اردو شاعروں کے کلام میں کوئی معرعا نظم نہیں ملتی۔ شاعروں نے ابتدائی سے مختلف بحر دوں میں معرعات لکھ کر نہ صرف یہ کہ عظمت الشدخال کے نئے وزن کو مستر دکر دیا بلکہ کسی ایک بحر کے تعلق کے اسکانات کو بھی کم سے کم کر دیا۔ چند ابتدائی معرعات نظموں کے اوزان پیش کئے جاتے ہیں۔

محمد حسین آزاد (۱) "جغرافیہ کی پہلی" ہنگامہ مستی کو گر غور سے دیکھو تم

مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

بحر ہزج مریح ا خرب

(۲) مذب دوری میرے پیارے بابا تمہیں کیونکر جوتھیں

فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن

بحر مدید

اسمعیل میرٹھی (۱) "پڑیا کے بچے" دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں

چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے میں اپنی ماں کے

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

بحر مصارع مشن ا خرب

(۲) "چھوٹے چھوٹے تارو" اور "چھوٹے چھوٹے تارو" کہ چپک دمک رہے ہو

فِعْلَاتُ فاعلاتن فِعْلَاتُ فاعلاتن

بحرِ رملِ مریحِ مشکولِ سالم

اکبر الہ آبادی (۱) بلا عنوان اجسام کے فنون کا کرتے ہیں خود عمل

اجرام کے علوم کا دیتے ہیں ہم کو درس

مفعولُ فاعلاتن مفاعیلُ فاعلن

بحرِ مضارعِ مثنیٰ اُخربِ مکفوفِ محذوف

(۲) بلا عنوان چلا جاتا تھا ایک ننھا سا کیرا بات کاغذ پر

بلا قصدِ ضرر میں نے پٹیا اس کو انگلی سے

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

بحرِ ہزجِ مثنیٰ سالم

عبدالحلیم شرر (۱) "منظوم ڈرامہ" جس کو دیکھو خوش ہے لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل

کو تڑا رہا تھا نہیں الجھن ہے بے تابی ہے اور

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحرِ رملِ مثنیٰ محذوف

عظمتِ اشد خاں (۱) بلا ردیف و قافیہ - نہ کہے کہ ننھا سا اک واقعہ - اسے آپ ننھا کہیں کس لئے

فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

مستقاربِ مثنیٰ محذوف

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ابتدائی سے اردو شاعروں نے نظم معرّی

کو وسیلہ اظہار بنانے میں کسی ایک بحر کو مخصوص نہیں کیا، بلکہ مختلف بحرؤں میں لکھتے رہے۔ اردو

شاعری میں یہ روایت اس کے بعد بھی قائم رہی۔ اور آج تک بھی کوئی بحر مخصوص نہیں ہو سکی ہے۔

اردو میں معرّی نظم کی بحرؤں کے اس تنوع کی بہت سی وجوہات ہیں ایک تو یہ کہ اردو شاعر

ابتداءً انگریزی بحرین کی میسر کا شعور نہیں رکھتے تھے اور اس بحر کی خصوصیات سے آگاہ نہیں تھے۔ بلکہ

درس سے بظاہر ہی معلوم ہوتا ہے کہ محض اس میں قافیہ نہیں ہوتا۔ اس لئے انھوں نے قافیہ سے نجات حاصل کر کے یہ سمجھ لیا کہ معر انظم کا حق ادا ہو گیا۔ دوسرے یہ کہ کسی ایک بحر کا تعین کرنا کسی ایک شاعر کا کام نہیں۔ خود انگریزی میں بلینک درس میں ایک زمانہ تک پشامیٹر استعمال نہیں ہوا۔ رفتہ رفتہ شاعروں کے مجموعی تجربوں نے معر انظم کے لئے مخصوص بحر پشامیٹر کا تعین کر دیا۔ اردو معر انظم بھی تشکیل و تعمیر کے اسی دور سے گزر رہی ہے۔ ممکن ہے آگے چل کر کسی مخصوص بحر کا تعین ہو جائے۔ مگر اس کا امکان کم ہے۔ بحر موسیقیت کا خارجی عنصر سی مگر یہ مواد پر منطبق نہیں کیا جاتا بلکہ موسوع مواد اور شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت کے خارجی اظہار کی صورت میں وجود پذیر ہوتا ہے۔ اس لئے ہر نئے شعری تجربے کے لئے نئی بحر اور اس کی ذیلی صورتوں کی ضرورت پیش آتی ہے۔ میرے خیال میں "نظم معرا" کا یہ انحراف نیک شگون ہے۔ کسی ایک بحر کی باندی سے معر انظم روایتی بندشوں کا شکار ہو جاتی اور ہر قسم کے تجربوں کو ایک ہی بحر میں بیان کرنے سے نظم کے تخلیقی اور جمالیاتی پہلو کو نقصان پہنچتا۔ اس لئے اردو میں ہر ایک ایسی نظم خواہ کسی بحر میں ہو نظم معرا کہلاتی ہے جس میں قافیہ نہ ہو۔ اور مصرعوں کی تعداد کم سے کم تین ہو۔ دو مصرعوں پر فرد کا گمان ہوتا ہے اور فرد کو معر انظم نہیں کہا جاسکتا اس کے لئے نظم کی بنیادی خصوصیت یعنی وحدت خیال اور تسلسل موضوع بھی ضروری شرط ہے۔

نظم معرا کا ارتقا

عربی اور فارسی میں بے قافیہ شعر کی ایک علی سی روایت ملتی ہے مگر اردو شاعروں نے اس سے کوئی استفادہ نہیں کیا۔ عبدالرحمن نے عہد ہارون الرشید کے شاعر ابو لؤاس کے نام غیر متفقہ اشعار درج کئے ہیں۔ لیکن یہ روایت عربی شاعری میں ابھر نہیں سکی۔ فارسی میں ایک بے قافیہ بیت ملتی ہے ازرفارسی کی تقلید میں اردو میں بھی نظر آتی ہے، جس کو "فرد" کہتے ہیں۔ فرد کو مرزا قنیل نے اقسام نظم میں شمار کیا ہے اور اس کی تعریف یہ درج کی ہے :

”فرد ایک بے قافیہ شعریت ہے۔ اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ بے قافیہ ہوتا ہے، اور کسی غزل و قصیدہ میں نہیں ہوتا۔ پس یہ ثابت ہوا کہ غزل اور قصیدہ کا شعروہ فرد نہیں کہلا سکتا۔ اگر ایسا ہوتا کہ بے قافیہ شعر فرد کا اطلاق ہوتا تو فرد کو الگ قسم کیوں سمجھا جاتا؟“

نظم الغنی بھی ایسی ہیئت بلا قافیہ کو فرد قرار دیتا ہے جو غزل و قصیدہ کی ہیئت نہ ہو بلکہ الگ سے موزوں کی گئی ہو اور اس کے دونوں مصرعوں کے قوافی الگ الگ ہوں۔ مثلاً

نہیں ہے بے سبب یہ خنجر و نثاراں نہاں گز کسی کے تیرا ہر پینے پہ یعنی دانت رکھتا ہے۔

اردو شعرا نے نظم شعرا کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے فرد کی روایت سے بھی فائدہ نہیں اٹھایا اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ ایک تو قافیہ اردو شاعروں کے مزاج میں رچ بس گیا تھا۔ اثر شعرا کا ذہن تقلیدی ہو گیا تھا۔ پھر فرد کی روایت موثر اور مضبوط نہیں تھی اس کو شاعری میں زیادہ اہمیت حاصل نہ تھی۔ چونکہ فرد کی ہیئت میں معنی یک وزن کے دو مصرعے ہوتے ہیں اور مضمون یا خیال انھیں دو مصرعوں میں مکمل ہو جاتا تھا۔ جبکہ بلینک درس میں نظم کی خصوصیت وحدت خیال تسلسل خیال اور ارتقائے خیال ہوتی ہے۔ فرد اس وسعت کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا اس لئے فرد کی روایت بھی بلینک درس کے لئے راہ ہموار نہیں کر سکی۔

اردو میں انگریزی اثرات کے نفوذ کے بعد سب سے پہلے حالتی نے قافیہ کے جہ کا انکار ان الفاظ میں کیا ہے :

”حسن طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے سی طرح

بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید اور بے مطالب میں خلل انداز ہوتی ہے“

حالی بلینک درس کے تذکرے اور قافیہ کی قید کی خلل اندازی کے اعتراض کے باوجود قافیہ کو ترک نہیں کر سکے۔ بلکہ تمام عمر مقفی شاعری کرتے رہے البتہ محمد حسین آزاد کے یہاں دو نظمیں

”خزافہ کی پہلی“ اور ”جذب دوری“ ایسی نظمیں ہیں جن میں قافیہ نہیں ہے۔ اسماعیل میرٹھی کے یہاں ”چڑیا کے بچے“ اور ”تاروں بھری رات“ معرا نظمیں ہیں۔ اکبر الہ آبادی کے یہاں بھی دو معرا نظمیں نظر آتی ہیں مگر ان کا دھکا کوششوں نے کبھی اردو شاعری پر کوئی نمایاں اثر نہیں ڈالا۔ اور شاعری قافیہ سہانی اور قافیہ آرائی کی راہ پر چلتی رہی۔ محمد حسین آزاد کی نظمیں مشق اور فراتش پر مبنی ہیں ان کی زبان تکنیک اور اسلوب میں تازگی و روانائی کا احساس نہیں ہوتا۔ ان نظموں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ نظمیں اردو میں معرا نظم کے ابتدائی نمونوں میں سے ہیں۔ اسماعیل میرٹھی انگریزی سے واقف نہیں تھے۔ انھوں نے جدید نظم نگاری کی تحریک کے زیر اثر معرا نظمیں لکھی ہیں۔ وہ بچوں کے لئے لکھتے تھے۔ اس لئے ان کی معرا نظموں میں بھی وہ بابتدائی گہرائی اور تہہ داری پیدا نہ ہو سکی جو اس دور کے دوسرے شعرا پر اثر انداز ہوتی۔ ”چڑیا کے بچے“ میں کہانی کی تکنیک برتی گئی ہے، جس سے اس میں بچوں کے لئے دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔ اسماعیل میرٹھی نے بچوں کی شاعری میں ان کی نفسیات اور درسی ضروریات کو پیش نگاہ رکھ کر اخلاقی سبق دیا ہے، اس لئے اس نظم میں اعلا شاعری کی خوبیاں بہت کم ہیں۔ ”تاروں بھری رات“ بھی ایک بیانیہ نظم ہے۔ اس کی زبان بول چال کی زبان سے قریب ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ روانی سادگی اور سادگی بھی ہے۔ یہ نظم ”چڑیا کے بچے“ سے زبان اور اسلوب کے اعتبار سے بہتر ہے۔ مگر یہ بھی شاعر کے تخلیقی تجربوں کی پوری عکاسی نہیں کرتی، اس میں جدت اور انفرادیت نمایاں نہیں ہے۔ اکبر الہ آبادی کی نظم معرا جس کا مصرع ہے ”اجسام کے نگوں کا کرتے میں خود عمل“ اکبر کے فکر و فن کی بعض اہم خصوصیات کی حامل ہے۔ اس میں اس نظم کا تقابلی تیجھا اور طنزیہ انداز بیان دلکشی اور منفردیت کے عنصر کو بڑھاتا ہے۔ زبان کسی قدر بوجھل ہے اور فارسی ترکیب کا فراوانی اور فارسی شعر کی موجودگی سے اوق اور مغلطی معلوم ہوتی ہے۔ دوسری نظم جس کا مصرع اولیٰ ہے ”چلا جاتا تھا اک ننھا سا کیرا رات کا خدیر“ ایک نظم معرا ہے۔ اس واقعاتی نظم میں بحر کی روانی، زبان کی سادگی اور تکنیک کا کسی قدر براہ راست اور حکایتی انداز دلکشی پیدا کرتا ہے۔ اس نظر پر بھی مقصدیت طاری ہے۔ مگر آخری شعروں کو جذبہ کی آنچ نے تاثیر اور توانائی عطا کر دی ہے۔ مختصر یہ کہ اس طرح ابتدائی معرا نظموں میں اسماعیل میرٹھی کی ”تاروں بھری رات“ اور اکبر کی دو نظمیں قیمت ہیں۔ دراصل آزاد اور حالی وغیرہ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بار بار انگریزی زبان و ادب اور تعلیم و تہذیب کے

صالح عناصر کا ذکر کر کے روایت پرستی سے بچنے اور کے فنکاروں کی توجہ مبذول اور انہیں نئی روشنی،
نئی ہیئتوں اور نئے موضوعات کی طرف مائل کیا۔ اس ضمن میں پنڈت برہمچرن دتاتریہ کیفی کی خدمات کو
بھی زرا موش نہیں کیا جاسکتا۔ تصور احمد نے دتاتریہ کیفی کی ایک نظم معرا بعنوان "شعر کی شان" کا
ذکر کیا ہے جو ۱۸۹۳ء کی تخلیق ہے۔

قزل عقلائے حال و پیشین بھرتے ہیں دناترا اس سخن سے

اس عرصہ زیست میں ہر اک چیز حرف تسکین ہے پیش کرتی

مصنوعی دلائل اور ترغیب غم تاکہ غلط ہو آدمی کا

اس نظم میں "مصنوعی دلائل اور ترغیب" مصرع خارج از بحر ہے مصنوعی کی ہی ساقط ہو گئی

ہے یہ نظم موضوع کی سنجیدگی اور بحر کی روانی کے باوجود دوسرے درجہ کی نظم ہے۔ اس میں شعوری کاوش
اور تخلیقی تجربے کی جھلک کا اقتراج ہے۔ کیفی کی ایک اور نظم معرا ہے۔

اے نکتہ سخن ان کے قدم پر ہے فرض و لازم تم سب کو چلنا

ترک اب خیال معشوق کردو معشوق اپنا پیارا وطن ہو

یہ نظم بھی محض آورد کا کرشمہ ہے۔ پھر بھی اتنی بات و ثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یہ نظمیں انگریزی

کے بڑھتے ہوئے اثرات کو ظاہر کرتی ہیں۔

اردو میں نظم معرا کی باقاعدہ تحریک عبدالخلیم شرر نے شروع کی۔ شرر سے قبل بلینک ورس

اور غیر منقعی شاعری کا ذکر آچکا ہے۔ شرر نے ۱۸۸۹ء میں حاتی کی طرح اردو شاعری کی پابندیوں کو

محسوس کیا اور انگریزی شاعری کی آزار یوں کو ان الفاظ میں سراہا ہے۔

"اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے، اسی قدر انگریزی میں سہولت سے

کام لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں صد ہا قیدیں اور ہزار ہا قسم کی پابندیاں

ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں

کا عطا رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک

انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں، اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر نہیں ہو سکتا۔

شرر کو قافیہ پیمانی کی مشکلات اور اس کے نقصانات کا بخوبی اندازہ سمجھ انھوں نے بلینک ورس یا نظم غیر مقفی کے عنوان سے قافیہ کی قیود کی دشواریوں پر اس طرح روشنی ڈالی ہے :

” اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیودیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کا گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ اور خیال جس طرح بنے، ہر مصرع یا شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل نہیں قائم رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلہ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔“

شرر کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ قافیہ کے جبراء پر اس کے نقصان سے بخوبی واقف تھے۔ ان ہی دقتوں اور نقصانات کے پیش نظر سنسلا میں بلینک ورس کی تحریک شروع ہوئی اس کی حمایت میں انھوں نے ان الفاظ میں اظہار خیال کیا۔

” انگریزی میں خالصہ ڈرامے کے لئے یہ نظم غیر مقفی ایجاد کی گئی ہے جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلہ کلام یوں جاری رہتا ہے۔ اگر مصرع مصرع جدا کر کے نہ لکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے شریں گفتگو ہو رہی ہے۔“

اس بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شریں بلینک ورس کی آزادیوں اور سہولتوں سے گاہ تھے ان کے خیال میں بلینک ورس میں ایک عرصہ دینی وزن رہتا ہے، اور دوسری طرف سلسلہ کلام بھی باقی

۲۴ مہتمم دنگدار ۱۸۹۸ء ص

۲۵ دنگدار جون ۱۹۰۰ء ص ۹

۲۶ ایضاً ص ۹

رہتا ہے۔ سب سے بڑی خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ نظم ہوتے ہوئے کبھی بولی چال سے قریب
 پہنچاتی ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں مگر شرر کا یہ بیان صحیح نہیں کہ انگریزی میں بلیکسٹون
 محض ڈرامے کے لئے ایجاد کی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انگریزی کے بیشتر ڈرامے بلیکسٹون
 ہیں بلکہ انگریزی شاعری کا بھی خد صابر ڈرامہ بلیکسٹون میں ہے۔ شرر نے نہ صرف یہ کہ قافیہ کی خواہ
 آشکاریں اور بلیکسٹون کی خوبیوں کو نظر پاتی طور پر سراہا بلکہ ان کمزوریوں کی نشاندہی بھی کی جو بعض
 انگریزی داں نوجوان نظم غیر مقفی لکھتے ہیں کر چکے تھے۔ شرر کا بیان ہے :

” بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظم غیر مقفی کے کہنے کی
 کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ اور ماکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوا قافیہ کی
 قید چھوڑ دیئے سکے انھوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اعلیٰ ضرورت
 دکھانے کی طرف رجحان نہیں کیا شاید اگر وہ کسی ڈرامہ یا گفتگو کو نظم کرتے اور
 کلام کی بے تکلفی و روانی کے قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن تھا کہ اہل سخن
 پسند کرتے۔“

اس بیان سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں کہ ایک تو یہ کہ شرر سے پہلے با ان کے زمانے میں بعض
 انگریزی داں نوجوان نظم غیر مقفی لکھنے کا تجربہ کر چکے تھے لیکن کامیاب نہیں ہو سکے تھے جبریت کی بار
 ہے کہ شہ نے بعض انگریزی داں نوجوانوں کے نظم غیر مقفی کے ناکام تجربوں کا ذکر تو کیا ہے مگر آزاد
 اسماعیل وغیرہ کی بے قافیہ نظموں کا ذکر نہیں کیا۔ یا تو شرر ان کوششوں سے واقف نہیں تھے یا پھر مصلحتاً
 کرنا نہیں چاہتے تھے مگر مصلحتاً خاموشی کی بظاہر کوئی وجہ نہیں ہے۔ دوسری بات یہ معلوم ہوتی ہے
 ان جوانوں کی وہ نظمیں ڈرامائی نہیں تھیں اداں میں بول چال کا انداز اور بے تکلفی و روانی بھی نہیں تھی
 جس کی وجہ سے ناکام ہو گئیں۔ شرر کے بیان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ :

(الف) نظم غیر مقفی کا استعمال محض ڈرامے میں ہونا چاہیئے۔

(ب) تسلسل خیال کے ساتھ مصرعے باہم مربوط ہوں۔

(ج) نظم معریٰ کی زبان بول چال کی زبان کی ترتیب کے مطابق ہو۔

(د) نظم میں بے تکلفی و سادگی ہو۔

اس میں بنیادی خصوصیت غیر متقنی نظم کو ڈرامے سے متعلق کرنا ہے۔ چونکہ ڈرامے میں ملے ہوئے ہیں اس لئے اس میں دوسری خصوصیات بھی لازمی قرار دی گئیں جو ڈرامائی شاعری اور اس کی زبان کا خاصہ ہوتی ہیں۔ شرراگریزی ڈراموں کے ذریعہ بلینک درس سے روشناس ہوئے تھے۔ کے ذہن میں یہ بات بس گئی تھی کہ بلینک درس محض ڈراموں میں ہی برتی جاتی ہے۔ اگر وہ بلینک اس کی ابتدا اور ارتقا کا باقاعدہ مطالعہ کر لیتے تو بلینک درس کو محض ڈراموں کے لئے مخصوص نہ سمجھتے اور اس سے محض وہی خصوصیات وابستہ نہ کرتے جو ڈراموں کی زبان اور اسلوب کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ شررا کا رنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نظم غیر متقنی کے اپنے نظریہ کو عملی جامہ پہنایا اور اپنے ”فلپائن“ کے کچھ حصے نظم غیر متقنی میں لکھے اور دنگانہ میں شائع کئے۔ اس کی پہلی قسط جون ۱۹۰۰ء میں، دوسری ستمبر ۱۹۰۰ء میں، تیسری دسمبر ۱۹۰۰ء میں، چوتھی جنوری ۱۹۰۱ء میں، پانچویں مئی ۱۹۰۱ء میں، اور چھٹی مئی ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ فلپائن ڈراما نظم غیر متقنی میں اس طرح شروع ہوا ہے۔

جوہن کون ہے کیوں آیا ہے اور کیا ہے آنے کی غرض

کس لئے آیا ہے اور کس کا ہے یہ سادہ جہاز

گو سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ مگر حیرت سی ہے

ایک درباری میں تو کتابوں کے حضرت کوئی عیسائی فقیر

مانگئے آیا ہے

جوہن لیکن وضع سائل کی نہیں

دوسرا درباری مصریٰ ترطاجہ کا کوئی سوداگر نہ ہو

جوہن شاید ایسا ہی ہو۔ لیکن جوہر آنے دو یہاں

خود ہی حال اپنا بتا دے گا یہ میرے سامنے

یہ غیر متقنی منظوم ڈراما شررا کے غیر متقنی نظم کے تصور کے تمام خوبوں کا حامل ہے۔ اس میں

قافیہ نہیں ہے اور پوری نظم کا ایک وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ حسب ضرورت جس کے ارکان کو کبھی کرگفتگو کی زبان کا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں اس قسم کا یہ پہلا تجربہ تھا ایک تو اردو میں ڈراے کی روایت ہی نئی تھی، دوسرے ڈراما ایسی نظم میں تھا جس میں قافیہ نہیں تھا، تیسرے تمام مصرعے برابر نہیں تھے بلکہ انھیں گفتگو کی ترتیب کے مطابق چھوٹا بڑا کر کے لکھا گیا تھا۔ اس میں ارکان کی کل تعداد کو نہ صرف یہ کہ دو یا دو سے زیادہ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا تھا بلکہ ایک ہی رکن کو توڑ کر دو جگہ لکھ دیا گیا تھا مثلاً اس ڈرامے میں ایک جگہ "فلوزنڈا" کی چچا زاد بہن مریم را ورق بادشاہ کی ہوس پرستی سے بچ کر بھگنا چاہتی ہے۔ اس موقع پر مریم اور ساقیہ کی گفتگو نظم کی گئی ہے۔

فلوزنڈا (مریم سے) کیا کرو گی جا کے اب

فاعلاتن فاعلاتن

ان کو نہ رد کیں

ساقیہ

تن فاعلاتن

کس لئے

فلوزنڈا

فاعلاتن

بادشاہ کو برا بھی شک ہوا تو بس مجھے

ساقیہ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

اور ان کو قتل کر ڈالیں گے

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فلوزنڈا (آنسو بہا کر) تو جاؤ بہن

فاعلاتن فاعلاتن

نہ رنے یو را ڈراما اسی تکنیک میں لکھا ہے۔ اس سے ڈرامائی انداز بول چال کی زبان کی ترتیب کو کہیں بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور حسب ضرورت ارکان کو کبھی کر یا ان کے ٹکڑے کر کے بنایا ہے۔ اسی تجربہ کے دور رس نتائج سمجھئے، مصرع کے تصور میں تبدیلی ہوئی، اردو میں ایک نئی ہیئت

کارواج ہوا ایسی نہیں بلکہ اردو میں ڈرامائی اغراض کی طویل نظم نگاری کو فروغ بھی ملا اور اس پر جدت پسند اور قدامت پسند دونوں حلقوں میں رد عمل کا ظہار ہوا۔ شکر کی تحریک کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا کہ دنگدار کے علاوہ مخزن، پنجاب آبرور، فصیح الملک، رسالہ نیلگ، دکن ریویو وغیرہ میں غیر مقفی نظم پر بحث چھڑ گئی اور رسائل میں غیر مقفی نظمیں چھپنے لگیں۔ ان اثرات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(الف) شکر کی تقلید میں غیر مقفی نظموں اور ڈرامائی نظموں کی اشاعت
(ب) غیر مقفی نظم پر نظریاتی بحثیں۔

شکر کی تحریک کے رد عمل کے طور پر میر حیدر علی نظم طباطبائی نے ایک نظم دنگدار میں شروع کردی جس کا عنوان "لیناک درس یعنی شکر مرحوز بوزن رباعی" ہے۔ شکر نفس پر تو سید میدان سخن کے عنوان سے ایک نوٹ لکھا جس میں کہا گیا ہے کہ "نظم غیر مقفی کے متعلق ہم نے جو کوشش شروع کی تھی اب اس کی جانب زیادہ توجہ معلوم ہوتی ہے"۔ اس نظم کا پہلا بند یہ ہے:

ہیں شکر کی تین قسمیں مشہور، ان میں
اک شکر مرحوز بھی ہے۔ یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو، رہیں معافی آزاد

اس نظم کی کئی خصوصیات ہیں یہ نظم بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند میں چار مصرعے ہیں۔ چہدی نظم غیر مقفی ہے در رباعی کے اوزان میں ہے۔ نظم غیر مقفی بوزن رباعی اپنی جگہ ایک عجیب و غریب تجربہ ہے۔ اس نظم میں مصرع کے تصور کی تبدیلی کی جھلک بھی ملتی ہے۔ اگرچہ یہ نظم بیانیہ قسم کی ہے مگر اس کی تجرباتی نوعیت بہت اہم ہے۔

۱۹۰۱ء میں منشی احمد حسین فرماد کہ ایک طویل اور کس قدر ڈرامائی نظم غیر مقفی شائع ہوئی جس کا موضوع ہندوستان کی تاریخ کے اوراق سے ماخوذ ہے اور اس میں راجہ بھوج اور اس کے مردانہ استقلال

کو بیان کیا گیا ہے۔

ماوہ مشہور ایک صوبہ ہے وسط ہند میں
 وال کئی اک نامور راجہ ہوئے ہیں حکمران

یہ نظم فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن کے وزن پر ہے۔ انداز بیان سادہ اور
 سہل ہے۔ پوری نظم میں ایک شعوری کاوش دیکھی جاتی ہے، اس میں تخلیقی اسج کا احساس نہ ہونے کے برابر
 ہوتا ہے۔ مگر اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تمام مصرعے مسادی الوزن ہیں اور وحدت موضوع
 کا وجہ سے ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس نظم میں کہیں کہیں عروضی غلطیوں اور بیان کے جنہوں بھی
 ملتے ہیں جو نظم کے آہنگ کو مجروح کرتے ہیں۔ اس کی تاثیر کو ختم کرتے ہیں۔

۱۹۰۲ء میں نذیر حسین احمد انبالوی نے دلیم کو پر کی نظم کا ترجمہ "ایزائے حیوانات" کے عنوان
 سے کیا۔

اجاب میں اپنے اسے شامل نہ کروں گا اطوار خستہ ہوں کہ ہمید میں ہوں
 بے اس کی ضرورت کوئی مجبور کرے جو رونڈے کسی کیرے کو چوہہ اگڑ میں
 اس نظم کا وزن مفعول مفاعیل مفاعیل / فعلن / فعلن ہے چونکہ یہ ترجمہ ہے اور مشق و
 مزاحمت کی بنیاد پر کیا گیا ہے اس لئے اس میں شری خوبیاں کم سے کم ہیں۔ یہ نظم شرر کی تکنیک میں نہیں
 بلکہ آزاد و سلیس کی تکنیک میں ہے

۱۹۰۹ء میں بدر الدین سیوہاروی کی ایک معرۃ النظم "تنازع البقا" شائع ہوئی یہ ایک مختصر
 معرۃ النظم ہے۔

چشمہ جو یہ بہہ رہا ہے کہتا ہے اپنی رو میں
 دریائے زندگانی میری طرح رواں ہے

اس کا وزن مفعول فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ یہ نظم تمثیلی انداز میں تکنیک میں ہے۔
 جس سے کسی قدر دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن سپاٹ اور بیانیہ ہے۔ یہ نظم بھی افادی نقطہ نظر سے بہتر
 مگر جاباتی نقطہ نظر سے ناقص ہے۔

۱۹۱۰ء میں شرر نے بھر "مظلوم نہ جینا" کے عنوان سے اپنی مخصوص تکنیک میں ایک ڈراما

شائع کیا۔ یہ ڈراما رومۃ الکبریٰ کی تاریخ سے اخذ ہے۔ روم میں دو گروہ تھے۔ ایک معزین کا دوسرا عوام الناس کا۔ ان دونوں گروہوں کے جھگڑوں کو فلا دیوس طے کرتا تھا۔ فلا دیوس بدخصلت تھا۔ اس نے درجینا کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہا۔ یہی اس ڈراما کا پلاٹ ہے۔ مکرمۃ عدالت ہے اور ڈرامہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

آجیوس (کبر و غوث ہے) (جھگڑا کرتوں کے بعد اب حاصل کئے

ہیں حقوق اپنے کہاں آنا دیں، یہ پہلے تھیں
پہلے میں تھا اک غریب ادنیٰ سپاہی، آج ہوں
حکمران روم، اب وہ کون ہے جو چاہا نکھیں
کر سکے، میرے مقابل یا کرے انکا میرے حکم سے

یہ ڈرامہ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن کے وزن پر ہے۔ گفتگو کی ضرورت کے مطابق ارکان کو توڑ کر بکھیرا گیا ہے۔ اس میں بھی پہلے ڈرامے کی طرح شعریت کم اور شریعت زیادہ ہے۔ یہ ڈراما بھی فلپانا (فلورنڈہ) کی تکنیک ہے۔

۱۹۱۱ء میں قبصر (ایڈیٹر الحجب) کی ایک نظم معرا بعنوان "وہ" شائع ہوئی اس کا موضوع فطرت اور مظاہر فطرت کے ذریعہ شان خداوندی کا اظہار ہے۔ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے:

یہ رہا ہے اٹھنے والی موجوں کے پردے میں جو

گود میں تاروں کی جو لیٹا ہوا ہے رات کو

یہ نظم فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن کے وزن پر ہے اس میں داخلی اور خارجی

شاعری کی بعض خصوصیات کا امتزاج ہے۔ الفاظ و تراکیب اور بحر کا آہنگ نمایاں ہے۔

فطرت کی مصوری میں جذباتی رنگ کی آمیزش ہے۔ تکنیک براہ راست اور بیانیہ ہے۔ یہ نظم دوسری

نظموں کے مقابلے میں جاندار ہے۔ شاعر عشق حقیقی سے نہ شاعر ہو کر فطرت اور مظاہر فطرت میں

الوہ خداوندی دیکھتا ہے اور ذرہ ذرہ میں اس کا ظہور پاتا ہے۔

عبدالحلیم شرر کے ڈرامے غیر ملکی تاریخ و ادب پر مبنی ہیں۔ لیکن اس زمانے میں سید عبدالحلیم

واسطی نے ایک ڈراما بعنوان "شہید ناز" شائع کیا جس کا مواد کردار ماحول خالص ہندوستانی ہیں۔ اس ڈرامے کا موضوع اور نگار زیب کی بیٹی زیب النساء اور عاقل خاں کا عاشقہ ہے شیخ عبدالقادر اس ڈرامے کے آغاز میں بطور تعارف لکھتے ہیں کہ یہ اس طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دنگ از میں انگریزی ڈرامے کے ترجمہ کے لئے مروج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ محض ترجمہ نہیں بلکہ ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصہ کو اپنے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

زیب النساء خانہ باغ میں عاقل خاں سے مصروف گفتگو ہے ایک لونڈی گھبراتی ہوئی آتی ہے اور کہتی ہے :

خواص
زیب النساء (گھبرا کر)
خواص

ہو گئی ہے اعلیٰ حضرت کو حضور اس کی خبر
ہائیں! کیا ہے جلد بتلا کس طرح کیوں کر ہوئی
اے حضور اب کیا کہوں

زیب النساء
خواص

ہاں جلد کہہ مت دیر کر
اعلیٰ حضرت یہ سمجھ لیجئے میں پہنچا چاہتے
عاقل خاں (زیب النساء سے) جس طرح ممکن ہو مجھ کو یاں سے باہر کیجئے۔
زیب النساء
دیکھو! استقلال

عاقل خاں
کس کا استقلال میری جان پہم ہے آہنی

یہ ڈراما بھی نہ ملاسن فاسلات فاعلین کے وزن پہم ہے۔ اس کی زبان شریکے ڈراموں کی زبان سے زیادہ صاف اور شمسہ ہے۔ اور ڈرامے کے آخری حصہ میں تاثیر پیدا ہو گئی ہے جہاں عاقل خاں کے زہرہ جلا دینے کا بیان ہے۔ اس ڈرامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک مصرع کو حسب گفتگو توڑ کر رکھی جگہ نہیں بکھیرا ہے بلکہ گفتگو کے مطابق چھوٹے بڑے مصرع نظر آتے ہیں یہ تکنیک شریکے ڈراموں کی تکنیک سے زیادہ موثر اور فنکارانہ ہے جس پر بڑی حد تک آزادانہ نظم کی تکنیک کا انحصار ہے۔

۱۹۱۸ء میں شہر نے پھر "اسیہ بابل" کے نام سے ایک ڈراما نظم معرا کی ہیئت میں شائع کیا۔ یہ ڈراما گولڈ اسمتھ کے ڈرامہ کا ترجمہ ہے۔ شہر لکھتے ہیں کہ اس خیال سے میں نے اس چھوٹے سے ڈرامے کا ترجمہ اردو نظم میں کر دیا اور ان پابندیوں کے ساتھ کہ اصل مضمون میں بجنسہ قائم رکھے ہیں ترجمہ ویسی ہی نظم میں ہے جیسی گولڈ اسمتھ نے لکھی ہے۔ اصل ہی کی طرح شعر خوانی ہے۔ نظم میں۔ اسی نمونے کے بند اشعار میں۔ اس شان و ترتیب کے قافیے ہیں اور وہی رنگ ہے۔ خلاصہ یہ کہ الفاظ تو اردو میں باقی ہر چیز انگریزی ہے؟ یہ ڈراما معرا نظم کی ہیئت میں نہیں ہے۔ مگر شہر نے اس میں حسب موقع کئی حروں کا استعمال کیا ہے۔ اس طرح کا ایک ڈراما محی عبدالقدوس قاسمی کا بعنوان "شیر و شکر" ۱۹۰۸ء شائع ہوا تھا۔

شہر کی نظم معرا کی تحریک پر سی وقت نظریاتی بحث کا آغاز بھی ہو چکا تھا اور ان بحثوں میں امت پندوں اور روشن خیال فنکاروں نے حقہ لیا تھا۔ ایک گروہ اس کو شہر مرتزہ اور دوسرا نظم رویتا تھا۔ جو اس کی ہیئت کو شہر مرتزہ قرار دیتے تھے۔ میں میر حیدر علی نظم طباطبائی، احسن ہر دی اور نجم الغنی ممتاز ہیں اور اس کو نظم ماننے والوں میں ان شاعروں کے علاوہ جنہوں نے معرا میں لکھی ہیں۔ شہر۔ مخدوم عالم اثر مارہرزی۔ سید اولاد حسین شاداں بلگرامی اور دلگیر اکبر آبادی ہیں۔ شہر نے ۱۹۰۰ء میں جب اس تحریک کو شروع کیا تو سب سے پہلے میر حیدر علی نظم طباطبائی۔ ایک بے قافیہ نظم بعنوان "بلینک" دے کر یعنی شہر مرتزہ وزن رباعی "لکھی جو دوسرے ۱۹۰۰ء کے انداز میں شائع ہوئی یہ نظم علا بلینک دے کر ہے مگر نظریاتی طور پر اس میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ ایک درس نظم نہیں بلکہ شہر مرتزہ ہے۔ نظم نے شہر مرتزہ کی تحریف اسطرح کی ہے:

میں شہر کی تین قسمیں مشہور ان میں اک شہر مرتزہ بھی ہے یعنی وہ کلام

جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی قیاس میں نہ ہو یہی معانی آزاد

میر حیدر علی نظم طباطبائی کے خیال میں وہ کلام شہر مرتزہ ہے جس میں وزن شعر ہو مگر قافیہ نہ احسن ہر دی نے دلگیر اکبر آبادی کے مضمون بعنوان "ہاری شاعری کے لئے نیا میدان" کے

نیچے یہ نوٹ لکھا ہے :

”انگریزی کی ہر ایک طرزِ ادا قابلِ پسند ہے۔ یہ طرزِ مضمون ہذا میں دکھائی گئی ہے، تخیلِ قدیم کے اصول سے بالکل خلاف ہے۔ اور ہمیں یقین نہیں آتا کہ کئی اردو ادب کا صحیح مذاق رکھنے والا، اس بلینک درس کو نظم کی ذیل میں شمار کرے گا۔ ہمارے لائق دوست نے اس کا تجربہ اپنے خیال کے مطابق نظم معرا کیا ہے۔ مگر ہمارے نزدیک ایشیائی شاعری کے اصول پر اس کا نام شہرِ مرتزہ ہے۔ اس شرکی مختصرِ گرجا جامع تعریف یہی ہے کہ وزن دار و قافیہ و ردیف نہ دارد“

اس اقتباس سے چند باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ احسن، آزاد، اسماعیل اور ابکہ معرا نظموں سے ناواقف تھے اور شرکی تحریک اور بلینک درس کے ابتدائی ترجمہ سے بھی واقف نہیں تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ بلینک درس کو شہرِ مرتزہ قرار دیتے ہیں اور اس کی وہی تعریف کرتے جو نظم نے بیان کی ہے۔ یعنی وزن دار و ردیف و قافیہ ندارد۔ مگر دلیل یہ ہے کہ بلینک درس تخیلِ قدیم کے خلاف ہے۔ بہ اندازِ فکرِ خالص رنایتی اور تقلیدی ہے۔ نظم اور احسن مارمر کے بعد سچم آگنی بھی بلینک درس کو شہرِ مرتزہ قرار دیتے ہیں اور اس پر تفصیل سے روشنی ڈال کر ان کا خیال ہے کہ :

”مرتزہ نہ شر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو مثال اس کی یہ فقرہ سہ شہرِ ظہوری ہے ۔

رایتش سر دینِ گلشنِ فسح خنجرش ماہیِ دریائے ظفر
اس کا وزن قاعلاتن قاعلاتن فعلن ہے“

اسی مضمون میں شہرِ مرتزہ کی مزید شرح کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

۲۵ ماہنامہ نصیح الملک اپریل ۱۹۰۹ء ص ۲۱-۲۲

۲۶ ماہنامہ نصیح الملک دسمبر ۱۹۰۹ء ص ۴

”نثر مرجز قرآن میں بھی بہت آئی ہے۔ مثلاً بسم اللہ الرحمن الرحیم
 کا وزن ہے مفعول مفعول فاعل اور انا اعطینا کوثر
 اس کا وزن ہے۔ نعلن نعلن نعلن نعلن یسکون عین اور لکن
 تَنَالُوا الْيَوْمَ حَتَّىٰ تَنفَقُوا بردن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔
 اس قسم کی آیات کی نسبت بعض علماء نے یہ لکھا ہے کہ جو آئینیں
 کلام الہی کی باحدیث موزوں ہیں وہ شعر نہیں اس لئے شعروہ کلام
 مقفی ہے جو بقید شعر موزوں کہا جائے پس جو آیات موزوں ہیں اگرچہ
 بلا قصد موزوں ہونا ذات باری تعالیٰ کی طرف منسوب نہیں ہو سکتا۔
 لیکن بقید شعر موزوں نہیں فرمایا پس شعر نہ ہویں
 میرے نزدیک یہ تمام جواب تکلف ہے۔ یہ آیات نثر مرجز کے قبیل
 سے ہیں اور نثر مرجز کے لئے یہ ضروری نہیں کہ دو فقرے بطور شعر
 کے برابر ہوں اور وزن دار ہوں“

نظم الغنی کی بحث کا ماحصل یہ ہے کہ (۱) وہ کلام شعر ہے جو بقید شعر موزوں کیا جائے (۲) شعر
 برابر وزن کے دو مصرعے ہوتے ہیں (۳) نثر مرجز کے لئے یہ ضروری نہیں کہ دو فقرے بطور شعر
 برابر وزن دار ہوں (۴) مرجز وہ نثر ہے جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو بخم انہی
 نقطہ نظر سے بھی موزون نظم و نثر کی قرار پاتی ہے۔ کیونکہ آزاد، اسمعیل اور اکبر شرار اور اس دور
 کے دیگر شعرا نے نظم و نثر کو بقید شعر موزوں کیا ہے۔ شعر کو بقید شعر موزوں کرنے سے خود نظم الغنی کی یہ
 رائے ہے :

”شعر کے معنی نعت میں جلنے کے ہیں اور اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام
 ہے جو اوزان مقررہ میں کسی وزن پر ہوا اور مقفی ہوا بقصد موزوں کیا گیا ہو“

اس تعریف کی رو سے نظم معراشاعی قرار پاتی ہے کیونکہ (۱) تمام معرا نظمیں اوزان مقررہ میں سے کسی نہ کسی وزن میں جیسا کہ مذکورہ بالا مثالوں میں تقطیع سے ظاہر ہوتا رہا ہے (۲) تمام معرا نظمیں بالقصد موزوں کی گئی ہیں ان کی تخلیق میں ارادہ کی کتنی کار فرمائی ہے اس کا اہازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ یہ ہیئت ارادہ دوسری زبان سے اردو میں لائی گئی ہے اور اس کو ارادہ کی طور پر موزوں کیا گیا ہے۔ ان ابتدائی معرا نظموں میں ارادہ کا اتنا دخل ہے کہ اکثر نظمیں محض خواہش اور کاوش کا نتیجہ ہیں اور ان میں تخلیقی آج کم ہے۔ یہی قافیہ کی تیار کی بات تو یہ ہے معنی ہے کیونکہ قدیم کتب میں فرد کو شعر تسلیم کیا ہے، اور فرد اس کے سوائے کچھ نہیں کہ وہ بے قافیہ شعر ہوتا ہے۔ اس لئے قافیہ شعر کے لئے لائے گئے شعر نہیں ہیں۔ ابتدائی معرا نظموں میں برابر وزن کے دو مصرعے بھی موجود ہیں۔ آزاد اور اسد علی کی نظمیں اکبر اور شرر کی کوششیں برابر کے دو مصرعوں پر مشتمل ہیں بنجم الغنم کے مطابق آخری بات یہ ہے کہ شعر و جز میں فقروں کا برابر ہونا ضروری نہیں ہے، جبکہ تمام معرا نظموں میں تمام مصرعے برابر ہیں اس لئے نظم معرا کو خود بنجم الغنم کے اصولوں کی روشنی میں شعر و جز قرار نہیں دیا جاسکتا، یہ محض قدامت پسندی تھی کہ ہر نئی چیز کو پرانے سانچے میں ڈھالنے اور قدیم اصطلاح کا نام دینے کی کوشش کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ بنیادی طور پر ایک نمایاں اور اہم ترین فرق شعر و نظم کے مزاج، مقصد اور طریقہ کار کا ہے۔ شعر و جز شعر ہوتی ہے جو بنیادی طور پر ترسیل خیال کا فرض انجام دیتی ہے اور نظم معرا شاعری ہوتی ہے جو بنیادی طور پر اظہارِ تاثر کا فرض انجام دیتی ہے۔ شعر و جز میں وضع اور قطعیت نیز نظم معرا میں ابہام اور اشایت کا حسن ہوتا ہے۔

شرر کے حایوں کی تعداد بھی کافی ہے جنہوں نے نظم معرا کو نظم اور شاعری تسلیم کی ہے محمد عرقیس (جے پور) جو اپنے استاد جلال لکھنوی کی ایک نازیبا حرکت کے سبب بگڑ کر تائب ہو گئے تھے، اپنے مضمون "نظم یہ مقفی" پر ایک تائب شاعر کے خیالات کے تحت لکھتے ہیں:

"جب ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کی یہی طرزِ مزہ بان میں موجود ہے۔ اور اس سے بڑے

زائدے حاصل ہوتے ہیں تو اردو میں کیوں نہ جاری ہو۔۔۔ آپ نے یہ کام جو

بے مقفی کی ایجاد کا شروع کیا ہے واقعی میری رائے میں ملک و قوم اور طرح پر کے

ساتھ بہت بڑا احسان کرنے والا ہے۔"

عبدالحلیم شرر نے بھی نظم معرا کو شاعری ثابت کرنے کے لئے دلیلیں دی ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے :

”ہم اگر اس قسم کے کلام کو نشر تسلیم کرتے تو نشر مرتجز ہی کہتے ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔ لہذا ضرور ہے کہ ایک نیا نام تحریر کیا جائے“^{۳۵}

شرر بھی محض نظم و نثر کا واسطی تصور رکھتے تھے انھوں نے محض بحر و وزن کی پابندی کی وجہ سے جدید میت کو نظم کہا ہے اور نظم و نثر کے داخلی امتیاز کو زاموش کر دیا ہے۔ داخلی امتیاز میں مقصد اور مزاج شامل ہے۔ جو دونوں کو ایک دوسرے سے متماز کرتا ہے۔ مخدوم عالم آخر ماہ سردی نے اپنے مضمون ”نظم“ میں انگریزی اوزان اور میتوں سے استفادہ کرنے کا مشورہ دیتے ہوئے لکھا ہے :

”اردو ادب کی توسیع میں جان توڑ کوشش کرنی چاہیے خصوصاً موجودہ زمانے

میں جبکہ اردو پر مغربی خیالات سر نے پرہاگہ کا کام دے رہے ہیں۔ یہ خیال

کہ اردو میں دوسری زبانوں کی بحر و کی گنجائش نہیں یا وہ بحر نامانوس اور

اجنبی ہیں پست ہمتی ہے۔ . . . اور جن اوزان میں ہندی کے درجے

اور انگریزی کی پوشیاں وغیرہ ہیں ان سے بھی اردو کو حصہ ملنا چاہیے“^{۳۶}

دنگیر اکبر آبادی ”ہماری شاعری کے لئے نیا میدان“ کے عنوان سے تحریر کرتے ہیں :

”بلیک درس کورٹ ڈرامے تک ہی محدود نہ کر دینا چاہیے بلکہ اس میں

قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں۔ اور ہماری رائے تو یہاں

تک ہے کہ ہر بحر میں نظم معرا کی کئی جگہ تو ملک اور اردو نثر بحر کے حق میں

نہایت مفید ثابت ہوگا“^{۳۷}

۳۵	دنگداز - فروری	۱۹۰۱ء	ص ۱۰
۳۶	نصیح الملک مارچ	۱۹۰۹ء	ص ۱۰۰۹
۳۷	نصیح الملک اپریل	۱۹۰۹ء	ص ۲۱

مرزا سلطان احمد نے روئے سخن یا عادیہ سخن کے عنوان سے لکھا ہے۔

”اگر محققین یورپ کے نزدیک شاعری کی حقیقت میں وزن کا ہونا ضروری نہیں اور عرب و عجم کے نزدیک ضروری ہے تو اس سے یہ کب لازم آتا ہے کہ نئی رد میں یا نئی پود بے وزنی شعر یا بے وزنی نظم نہ کہے کہے اور کثرت سے کہے۔ اور دو شاعری میں بہ متبع یورپ کی شاعری، یہ بھی ایک اور امتداد ہوگا“^{۳۸}

مرزا سلطان احمد نے توبے وزن شاعری پر بھی اصرار کیا ہے۔ یہ مشورہ نظم معرزا کی بحث میں بہت اہم ہے اور آزاد نظم اور نثری شاعری کی طرف ایک اہم اقدام ہے۔ شرر نے ۱۹۱۰ء میں ”نظم معرزا“ کے عنوان سے ایک طویل مضمون سپرد قلم کیا اور اس میں اپنے منتشر خیالات کو ربط و تسلسل کی ایک لڑی میں پرو کر اس طرح پیش کیا ہے :

”سنسکرت، یونانی، لاطینی، انگریزی اور یورپ کی دیگر زبانوں میں ایک قسم کی نظم ہوتی ہے جس میں قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی جسے انگریزی زبان میں بلیک ورس کہتے ہیں۔ یہ نظم ڈرامے کے لئے نہایت ہی موزوں بلکہ لازمی ہے۔ کیونکہ مکالمہ سے صحیح لطف سوا اس کے اور کسی قسم کی نظم سے حاصل نہیں ہو سکتا، اس نظم میں ایک مصرع کے الفاظ ٹوٹ کر کسی زبانوں پر جا سکتے ہیں۔ گفتگو سادہ اور بے تکلف رہتی ہے اور پھر اس کے ساتھ موزونیت کا سلسلہ بھی قائم رہتا ہے۔ اگرچہ باری منظر میں نظر آتا ہے کہ قافیوں کی قید سے آزاد ہونے کے باعث ایسی نظمیں لکھنا زیادہ آسان ہوگا مگر دراصل سب قسم کی نظموں سے زیادہ دشوار ہوتا ہے۔ اس لئے کہ اور سب نظموں میں الفاظ کا اپنی اصلی اور صحیح ترتیب سے ہٹنا کسی نہ کسی حد تک جائز سمجھا جاتا ہے، مگر اس میں چونکہ مکالمہ اور بے تکلف

گفتگو سے زیادہ کام پڑتا ہے اور شریاری کی حقیقی شان قائم رکھنا پڑتی ہے۔

اس لئے اس میں ترتیب الفاظ میں ایک ادنیٰ تغیر بھی معیوب ہے۔ یا یوں کہئے کہ تعقید لفظی سب نظموں میں کھوڑی بہت جائز ہے مگر اس میں مطلقاً جائز نہیں۔ اس وجہ سے یہ تصور کرنا کہ اس قسم کی نظم کہنا آسان ہے بڑی فاش غلطی اور نادانیت کی دلیل ہے۔ بلکہ سچ یہ ہے کہ بینک ورس

د نظم معراۓ طرح کی نظموں سے زیادہ دشوار ہے ^۹

شرر نے نہ صرف یہ کہ "نظم معرا" کے فائدے اور ضرورتیں بیان کی ہیں بلکہ اس کی فنی دشواریوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد شرر نے پھر زردار الفاظ میں نظم معرا کو نظم سمجھنے پر اصرار کیا ہے:

"بینک ورس میں جب عروض کی بحرؤں کی پوری طرح پابندی کی جاتی ہے تو اسے غیر موزوں ہرگز نہیں کہا جاسکتا۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جاسکتا ہے اس قدر ہے کہ نظم کے جن اصناف سے ہم آشنا ہیں جن کو اگلے دؤں ہم نظم کہا کرتے تھے ان کے حلقے سے یہ انوکھی نظم خارج ہے صرف تالیف کے نہ ہونے سے اس وضع کے اشعار کو غیر موزوں کہنے کی کوئی ضرورت نہیں ^{۱۰}۔

اور آخر میں پیش گوئی کرتے ہیں کہ:

"زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کا اردو میں رواج ہوگا اور آئندہ بڑے بڑے تازک خیال شعرا اس رنگ میں طبع آزمائی کریں گے آپ چاہے منظور کریں یا نہ کریں یہ ہونے والی چیز ہے ^{۱۱}۔

۳۹ دکنار جون ۱۹۱۰ء ص ۹

۴۰ ایضاً ص ۱۵

۴۱ ایضاً ص ۱۵

شعر کی یہ پیش گوئی صحیح ثابت ہوئی ہے اور اردو کے بہت سے نازک خیال شاعروں نے نظم معرا کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا ہے۔ شعر نے اس پر زور دیا تھا کہ نظم معرا بنیادی طور پر نظم ہے اور ڈرامے کے لئے مفید ہے۔ سید اولاد حسین شادان بگڑامی نے "بلیک درس" کے عنوان سے ۱۹۱۱ء میں ایک طویل مضمون لکھا جس کی ابتدا میں انھوں نے شاعری کی جدید ہیئت سے نفرت اور قدیم ہیئتوں سے محبت کے اسباب بیان کئے ہیں لکھتے ہیں کہ

(۱) "جن اصول اور خصوصیات ملکی کے ساتھ یورپ و بول کی نظمیں بچتی ہیں

ان میں سے اکثر اصول بوجہ اختلاف طبائع ہماری طبیعتوں پر سخت گراں ہیں"

(۲) "زبان انگریزی کا قافیہ تنگ ہے جتنا پنجہ انگریزی میں سن (آفتاب) بفتح

اول کا قافیہ گوان (گیا) بر وزن خوان اور فیر (اچھا) کا قافیہ آراہیں)

اور بٹ (رکھنا) کا قافیہ نٹ (بفتح اخروٹ) اور لارڈ کا قافیہ وارڈ

(لفظ) لاتے ہیں"

(۳) "ہم ایشیائی لوگوں کی طبیعتوں کو بوجہ اس عادت قدیم جو حفظ نظم معنی

سے ہوتا ہے وہ نظم غیر معنی سے نہیں ہوتا"

اس کے بعد حالی احسن مارہروی اور بنجم الغنی کی رائے سے اختلاف کرتے ہوئے اسی مضمون

میں بلیک درس اور نثر مرتزہ کے ذیلی عنوان سے لکھتے ہیں کہ :

"ان تینوں بزرگوں نے جو تعریف نثر مرتزہ کی تسلیم کی ہے، مجھے اس سے

اختلاف ہے۔ اس وجہ سے بلیک درس اور نثر مرتزہ میرے نزدیک ہم معنی

الفاظ نہیں۔ کلام کی دو قسمیں ہیں۔ ایک نثر دوسرے

نظم۔ جو کلام نظم ہے وہ نثر نہیں ہو سکتا۔ اور جو کلام نثر ہے وہ نظم نہیں ہو

سکتا۔ کیونکہ یہ دونوں متقابل چیزیں ہیں۔ نظم میں وزن بجز معتبر ہے، نثر

میں نہیں۔ لہذا جس کلام میں وزن بجز ہو گا عام اس سے کہ اس میں

قافیہ ہو کہ نہ ہو وہ نہ نہیں کہا جاسکتا۔ مگر جز کو نہ کہا اور اس کو از قسم نشر
گفتا خود دلیل اس امر کی ہے کہ اس میں وزن و کھوند نہ ہونا چاہیے۔ ورنہ نشر
کہنے کے کیا معنی ہوں گے۔ اگر نظم و نشر میں فرق وزن نہ ہو تو نہیں ہے تو ان
دونوں میں ماہہ الاتیاز پھر کونسی شے ہے لکھ

اس طرح نشر کے حامیوں میں دونوں طرح کے لوگ شامل تھے ایک وہ جنہوں نے نظم
معرا لکھیں۔ دوسرے وہ جنہوں نے نظم معرا کو نظم ثابت کرتے کے لئے مضامین لکھے۔ نظم معرا کے
معیروں میں سب سے نمایاں نام نجم الغنی کا ہے جنہوں نے نظم معرا کو نشر جز قرار دیا اور موافقوں میں
سب سے نمایاں نام سید ازلہ حسین شادان بلگرامی کا ہے جنہوں نے بلینک درس کو شاعری قرار دیا
اور دیلیس دیں۔ علاوہ انہی اکتوں نے نجم الغنی کے تصویف نشر جز کو غلط ٹھہرایا۔ یہاں مناسب معلوم
ہوتا ہے کہ نشر جز کا تنقید کا جائزہ لیا جائے تاکہ نشر جز اور بلینک درس کی حقیقت و ماہیت واضح
ہو جائے۔ نجم الغنی نے نشر جز کی تعریف اس طرح کی ہے :

”نشر جز نہ نشر ہے جس میں وزن شعر ہو اور قافیہ نہ ہو۔ یہ قسم بہت کم

پائی جاتی ہے۔ مثال اس کی یہ فقرہ فارسی سے نشر ظہوری کا

رایتش سرو بن گلشن فستح خنجرش مای دریاے ظفر

اس کا وزن ہے فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن یا فعلن بکسر عین“

اس کے بعد غیاث اللغات اور احسن القواعد کی نشر جز کی تعریفوں کو مسترد کرتے ہوئے

لکھتے ہیں :

”ملاحظات لدین کتاب غیاث اللغات میں لکھتے ہیں : ”یہ نشر جز نہ

باشد کہ کلمات فقرتین اکثر جابا ہمہ ہوزن باشند در تقابل یک دگر بدون

رعایت سجع“ اور مثال میں یہ نہ لاتے ہیں۔ خیال ناظم بے تعلق قامت

دلربائے ناموزوں ست و قیاسِ ناثر بے تمسک کا کل مویائے نامربوط۔
 اور احسن القواعد کا مولف اس تعریف کا ترجمہ یوں کرتا ہے۔ مرجز نہ شریح
 جس کے وزن و نقر و دل کے کلماتِ مقابل با ہم ہوں اور قافیہ نہ رکھتے
 ہوں۔ جیسے صرف اداقت ہے ذکرِ دہرب کا ساز و خریچ انفاں جز مشعل
 خالی کردگار میں نقصان است ^{۵۳۵}

اس پر نجم الغنی نے اس طرح تنقید کی ہے:

”یہ مثالیں شریح کی کسی طرح نہیں بلکہ موازنہ کی وہ قسم ہے جس کو مائلہ کہتے
 ہیں اور بیان اس کا مستح میں آتا ہے۔ شریح میں وزن شعر کا ہونا اور قافیہ
 نہ ہونا مشروط ہے۔ خدا جانے یہ حضرات مسیح کس کو کہتے ہیں۔ مسیح ہونے
 ہونا دو لفظوں کا ہے۔ فقرتین یا مضرعین میں وہ یہاں موجود ہے۔ پھر بدون
 رعایتِ مسیح کے معنی شاید یہ بزرگ وزن برابر ہونا کلمات کہہ جھکتے ہیں۔ اور
 مسیح تقطیع شعر کہتے ہیں۔ اگر وزن شعر دار و قافیہ دار و فرماتے تو کیا
 حرج تھا؟“ ^{۵۳۶}

نجم الغنی نے صاحب غیاث اللغات اور صاحب احسن القواعد کی تعریفوں کو مسیح
 تعریف قرار دیا ہے۔ اور مثالوں کو بھی شریح کی شایں مائے اور دلیل یہ ہے کہ مسیح ہم وزن ہونا
 لفظوں کا ہے فقرتین یا مضرعین میں۔ اور شریح کی اپنی تعریف یہ دی ہے کہ شریح میں وزن شعر کا
 قافیہ نہ ہونا مشروط ہے۔ ”نجم الغنی نے شریح کی یہ تعریف کی ہے

”شریح وہ ہے کہ الفاظ فقرتین وزن میں برابر ہوں اور حرف آخر میں بھی
 موافق ہوں یعنی پہلے فقرے کے تمام الفاظ دوسرے فقرے کے تمام الفاظ
 کے وزن و حرف آخر میں موافقت رکھتے ہوں۔ نظم میں یہ صنوف پڑے

تو مسجع اور نشر میں آدے تو مسجع کہیں گے مثال نشر مسجع
کانِ ملاحت معدوم میان معدنِ بے دفائی چالاک یگانہ دلبر عیا کے
شوق میں بے قرار بول اور جان صاحبِ موم دیانِ مخزنِ دلربائی سفاک
زمانہ کا قطر ار کے ذوق میں اشک بار ہوں ^{۱۱۲۲}

اس تعریف کے بعد نشر مسجع کی تین قسمیں قرار دیتے ہیں اور ان کی حسب ذیل تعریف کرتے ہیں۔

(۱) "مسجع متواتر" وہ ہے کہ فقرہ کے آخر کے دو لفظ وزن اور حرف آخر
میں متفق ہوں۔ جیسے وقار۔ حصار۔ از مذہب عشق معروف بہ تقصیرِ گل
بکاؤلی جس کو چہرہ باز میں جاتی اسبابِ عیش ہتیا پاتی۔ جاتی اور پاتی لفظ
وزن اور حرف آخر میں موافق ہیں ^{۱۱۲۳}۔

(۲) "مسجع مطرف" یہ ہے کہ فقرے کے کلمات اخیر وزن میں مختلف
اور حرف آخر میں متفق ہوں۔ مثال اس کی گل بکاؤلی اگر حکم ہو تو چند
روز کے واسطے ہم جنسوں کی صحبت میں جاؤں اور ان کے آب وصال
سے اس آگ کو بجھاؤں۔ جاؤں اور بجھاؤں کا وزن ایک نہیں لیکن
حرف آخر ایک ہے ^{۱۱۲۴}۔

(۳) "مسجع موازنہ" اسے کہتے ہیں کہ دونوں فقرہ کے الفاظ آخر متفق وزن
ہوں لیکن حرف آخر مختلف ہو جیسے اس فقرے میں کتاب توبۃ النصوص
کے "دیکھ روح یہ ابک جو ہر لطیف ہے اور محکو بہت عزیز ہے۔ لطیف
اور عزیز ہم وزن ہیں لیکن حرف آخر مختلف ہے ^{۱۱۲۵}۔

حجم الغنی کی نشر مسجع اور اس کی ذیلی قسموں کی تعریفوں کی صداقت جاننے کے لئے نشر مسجع
کی چند مزید تعریفوں پر غور کر لینا مناسب ہے۔ قدر بلگرامی لکھتے ہیں کہ :

”مستح بر وزن مرتج، سخن یا قیہ، سجع بالفتح سے ماخوذ ہے جس کے معنی کبوتر یا قمری کی آواز اور ان کا بولنا جیسا کہ یہ ہے کہ اگر قافیہ نہ ہو درمیان فقرہ و آخر ہوں تو وہ شریح ہے، اور اگر صرف فقرے کے آخر میں ہوں تو وہ کلام سجع ہے، اور اگر نظم میں درمیان شعر بھی ہوں تو وہ کلام مستط ہے، اور اگر صرف آخر میں ہوں تو اس کلام موزوں کو مقفیٰ کہتے ہیں“

اس تعریف کی دوسے اگر کسی شعر کے دونوں کے آخری الفاظ مقفی ہوں تو اس کو شریح کہتے ہیں۔ سید مظفر علی اسیر معیار الاشعار کے ترجمہ میں لکھتے ہیں کہ،

”اگر غیر شعر یعنی شعر میں اعتبار دینا کریں اس کو سجع کہتے ہیں اور کبھی شعر میں اتحاد حروف خاتمہ اعتبار نہیں کرتے ہیں۔ حروف تہجیب المخرج پر اقتضار کرتے ہیں۔ پس سجع لغت میں بالفتح بمعنی آواز طیور خوش آواز ہے، خل بل اور قمری کے۔ اور اصطلاح میں برابر ہونا دو لفظ آواز فقرتین کا۔ اور سجع تین قسم پر ہے۔ اول متوازی اس میں حرکت ردی اور وزن اور عدد میں برابر چاہیے۔ جیسے گل اور گل اور بہار اور بہار اور صوری اور دوری اور بھوری اور مخوری اور نظر اور تسکر، دوم مطرف بہ تشدید را، اس میں موافقت دو لفظوں کی بحر ردی چاہیے۔ اور وزن اور عدد حروف مختلف، جیسے وقاماء اطوار اور مال اور نعا، اور بود اور خود۔ سوم موازنہ اس میں موافقت دو لفظوں کی وزن اور عدد حرکت میں چاہیے اور ردی مختلف جیسے اعمار اور اوراق اور مراتب اور مراسم اور تحریر اور تسوید یہ قسم خوب نہیں، پس اطلاق قافیہ کا نظم کرتے ہیں اور شعر میں اس کو سجع کہتے ہیں“

صاحب معیار الاشعار کے مطابق برابر ہونا دو لفظ اور فقرتین کا، نثر مستح ہے یہ تعریف قدر بلگرامی کی تعریف کے مطابق ہے اور بنجم الغنی کی تعریف نثر مستح سے مختلف ہے مگر نثر مسجع کی یہ دونوں قسموں کی تعریفیں بنجم الغنی اور صاحب معیار الاشعار کے یہاں ایک ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ بنجم الغنی نے نثر مستح کی تعریف بالکل الگ دی ہے جو دوسری مستند تعریفوں سے مختلف ہے دوسرے یہ کہ انھوں نے نثر مزج کی تعریف کو نثر مستح کی تعریف قرار دیا ہے اور مزج کی مثالوں کو مستح کی مثال سمجھ لیا ہے۔

بنجم الغنی کی اس غلط فہمی پر تنقید کرتے ہوئے سید اولاد حسین شاداں بلگرامی نے لکھا ہے کہ

”میرے نزدیک جو نثر مزج میں وزن سے مراد وزن بحر لیتے ہیں غلطی کرتے ہیں۔ بلکہ یہاں وزن عروضی مراد ہے چنانچہ عبدالرزاق یحییٰ مقدمات ظہور میں نثر مزجیوں تحریر فرماتے ہیں۔ در اصطلاح انشا مزج کلامیست غشور کہ وزن دارد و مسجع ندارد، بچوں عزیز صرف اوقات بے فکر و امید کار ساز و خرچ انفاس جز ذکر قیادہ کر کہ کار مضرت تمام و خسر کمال دارد۔ اور فرہنگ آندراج میں لکھا ہے مزج برائے مجملہ کعظم نوحے از شعر و اصطلاح اہل انشا قسمے از سہ اقسام نثر کہ مزج و مسجع و عاری است۔ پس مزج نثر ہے باشد کہ کلمات فقرتین اکثر یا ہمہ وزن باشد در تقابل یک دیگر مدون رعایت مسجع۔ مثال۔ خیال ناظم بے تعلقی قامت در بائے ناموزون ست و قیاس ناثر بے تمسک کاکل مویائی نامرطوب ^{شعر}“

اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ فرہنگ آندراج میں نوحے از شعر سے یہ مراد نہیں کہ نثر مزج میں وزن ہونا ہے بلکہ مزج اس شعر کو کہتے ہیں جو بحر و رجز میں ہو لیکن یہاں لغوی معانی مقصود نہیں ہیں بلکہ اصطلاحی ہیں۔ اصطلاحی معانی میں مزج ایسی نثر ہے جس میں وزن بحر نہیں ہوتا۔ ان تعریفوں میں فقرتین کے الفاظ بھی اس پر دلالت کرتے ہیں کہ یہ از قسم نظم نہیں بلکہ نثر ہے بنجم الغنی نے

کسی مغلطی کی وجہ سے وزن کو وزن بحر سمجھ لیا ہے حالانکہ یہاں وزن عروضی مراد ہے۔ اور فقرتین میں تقابلِ وزن سے یہی مراد ہے کہ آئنے سامنے کے الفاظ ہم وزن ہوں۔ یعنی ہر لفظ اپنی مجرد صورت میں ہم وزن ہو اور فقرے میں مجموعی طور پر وزن بحر نہ ہو۔ یہی تعریف ڈاکٹر محمد معین نے شعرِ مرجزی کی دی ہے۔

”یکے از اتسامِ شرواں چنانست کہ کلمات دو عبارت ہم وزن باشند

نہ ہم هیچ مثالِ خیالِ ناظم بے تعلق نامت و لرزائی ناموزوں است و

قباس ناثر بے تمسک کا کل مویائی نامربوط“^{۵۴}

ان تعریفوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ شعرِ مرجزی بنیادی طور پر ایسی شری ہے جس کے دو فقروں کے الفاظ آپس میں ہم وزن ہوں مگر ان میں تافیہ اور وزن بحر نہ ہو، یعنی جس لفظ میں جہاں حرکت ہو دوسرے میں بھی حرکت ہو اور ایک میں جہاں سکون ہو دوسرے میں بھی سکون ہو۔ غرض حروف و حرکات اور سکون میں ملتے ہوئے ہوں۔ ایسی صورت میں یہ بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ بلینک اس مرجزی شعرِ مرجزی نہیں ہے۔ قدامت پسند شعراء اور بحیم المعنی جیسے اربابِ بلاغت نے غلط طور پر اس کو شعرِ مرجزی کہا ہے۔

بلینک درس اور شعرِ مرجزی پر ایک اور نقطہ نظر سے غور کیا جاسکتا ہے۔ وہ ہے نظم و نثر کے مخصوص عناصر اور مقصد کا تعین۔ اس میں شک نہیں کہ نظم و نثر دونوں کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں اور دونوں میں ہنگ کا عنصر ہوتا ہے۔ مگر دونوں میں اس کا تناسب اور توازن مختلف ہوتا ہے۔ آہنگ میں حروف کی غنائیت الفاظ تراکیب اور فقروں کا زخم لے اور بحر کی موسیقی شامل ہیں۔ آہنگ کے نقطہ نظر سے نثر کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ علمی نثر، بول چال کی نثر اور تخلیقی نثر۔ موسیقیت کے عناصر علمی نثر میں سب سے کم ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان میں نیم محسوس اور تخلیقی نثر میں نمایاں ہوتے ہیں۔ نثر کی کسی قسم کو سمجھنے اس میں وزن بحر اور لے نہیں ہوتی۔ صاحبِ میہ رائے اشعار نے لکھا ہے کہ ”شعر کے واسطے وزن ضرور ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے“^{۵۵} اس کے بعد نظم و نثر کے فرق کو مزید واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ نثر فقط کلامِ محفل

ہے اور نظم کلام تخیل موزوں :۔۔۔ اگر قی موزوں کی نہ ہو تو بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کلام تخیل سے خالی نہیں ہے۔ اب رہی حروف کی غنائیت اور الفاظ کا ترتیم تو یہ نظم و شردہ لوں میں ہوتا ہے۔ مگر دونوں میں اس کا تناسب مختلف ہوتا ہے۔ شعر میں کم اور نظم میں زیادہ ہوتا ہے۔ نیز نظم میں آہنگ کی اشاریت کی بھی اہمیت ہوتی ہے جو شعر میں نہیں ہوتی۔ اس طرح موسیقی کے بعض عناصر شعر میں بالکل نہیں ہوتے جن میں وزن بحر اور سلسلہ شامل ہیں۔ اور بعض عناصر ہوتے ہیں مگر وہ علمی شعر میں کم بول چال کی زبان میں نیم محسوس اور تخیلی شعر میں کسی قدر نمایاں ہوتے ہیں۔ اس بحث کی روشنی میں بلینک درس نظم قرار پاتی ہے اس کو شعر مرتبہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔

تخلیقی شعر میں موسیقیت کے بعض عناصر کی قربانی ہوتی ہے۔ تخلیقی شاعر شاعر کے درمیان ہمہ آہنگ شعر اور آزاد نظم ہے۔ ہمہ آہنگ شعر بنیادی طور پر شعر ہوتا ہے مگر اس میں بیجا بیجا میں بعض با وزن فقرے آجاتے ہیں۔ مگر وہ ارادی طور پر نہیں لائے جاتے۔ بلکہ شعوری طور پر داخل ہو جاتے ہیں۔ شعر کے دائرہ میں یہ شاعری کے اہم عنصر یعنی وزن کا اولین نفوذ ہے۔ لیکن چوتھی وزن کے عنصر کو بنیادی اہمیت ملتی ہے، تو وہ شعر کے دائرہ سے نکل کر شاعری کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ چونکہ آزاد نظم میں برابر کے مصرعے نہیں ہوتے، بلکہ جذبہ کے بہاؤ اور بول چال کی زبان کی ترتیب کے مطابق چھوٹے بڑے ہوتے ہیں، اس لئے ہمہ آہنگ شعر کے بعد آزاد نظم ہی آتی ہے آزاد نظم کے بعد ہر قسم کی ایسی شاعری آتی ہے جس میں مساوی اوزن ملے نہ ہوتے ہیں۔ چونکہ بلینک درس میں صرف قافیہ نہیں ہوتا اور شاعری کے دور سے تمام لوازم مثلاً وزن بحر اور مساوی اوزن مصرعے ہوتے ہیں اس لئے آہنگ کے عناصر کی موجودگی میں بلینک درس کو شعر نہیں بلکہ نظم ہی کہا جائے گا۔ آہنگ کے نقطہ نظر سے شعر جز کو زیادہ سے زیادہ تخلیقی شعر اور ہمہ آہنگ شعر کے درمیان کی ایک کڑی کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس کے دو فقروں کے آمنے سامنے کے الفاظ حروف و حرکات ابرسکوں میں یکساں ہوتے ہیں جنہیں مساوی اوزن بھی کہہ سکتے ہیں۔ بلکہ فقروں کے الفاظ باہم مساوی اوزن ہونے کے باوجود اور ان میں آہنگ کی ایک مخصوص ترتیب کے باوجود شعر مرتبہ قرار نہیں دیا جائے گی۔

نثر کا مقصد بنیادی طور پر ترسیل خیال اور نظم کا بنیادی مقصد اظہارِ تہذیب و تمدن ہے۔ نثر کسی بات کو وضاحت تفصیل اور تکمیل کے ساتھ پیش کرتی ہے نظم ایجاز اشاریت ... کے ساتھ کسی واقعہ یا بات کے مجموعی تاثر کی گہری دماغ پر کھولتی ہے۔ اس کی زبان تکنیک اور اسلوب شعری تجربہ کے لطف سے نمودار ہوتا ہے اور وجدان کی آشوبش میں پرورش پاتا ہے جبکہ نثر میں یہ صورت حال نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کی تخلیق میں بڑی مدت تک شعور کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ اور شعور کی مدد سے ہی کسی بات کو بڑھاپہ پیش کیا جاتا ہے شاعری کی بنیاد خالص جمالیاتی تجربہ پر ہوتی ہے جس میں ادراک کی جذبہ تخیلی عناصر تکنیکی انداز میں نمودار ہوتے ہیں۔ نثر میں بھی یہ عناصر ہوتے ہیں مگر تخیلی ذراواتی کے ساتھ نہیں ہوتے جتنی فراوانی سے نظم میں ہوتے ہیں۔ نثر کی مقصدیت اس کی جمالیاتی کیفیت پر حاوی ہوتی ہے۔ جبکہ شاعری کی جمالیاتی کیفیت اس کی مقصدیت پر حاوی ہوتی ہے۔ نثر براہ راست ذہن کو متاثر کرتی ہے اور نظم شخصیت کو داخلی طور پر اور نثر خارجی طور پر متاثر کرتی ہے۔ چونکہ بلند درس ہمیں شاعری کی طرح متاثر کرتی ہے اس لئے اس کو نظم ہی کہا جائے گا نثر نہیں۔ اس بحث کی روشنی میں بعض ایسی تحقیقات کو جنہیں نظم غنی و غیر متاثرہ نثر قرار دیا جائے۔ مثلاً نہ درجہ ذیل معرِ نظم جو امیر مینائی کی یادگار انتخاب کی تقریظ کے طور پر شامل ہے "یادگار انتخاب" ۱۸۷۳ء میں مرتب ہو کر ۱۸۷۹ء میں شائع ہوئی تھی۔

دیوانِ حقیقت کے	مطلع کے ہیں دو مصرع
اک حمدِ الہی سے	اک نعتِ پیغمبر ہے
اس مطلع روشن کے	معنی متور سے
ہر ذرہ بھی ہے واقف	سننے میں زل سے سب
یہ مطلع نورانی	پر اس کے موا اب تک
س ساری غزل میں ہے	اک شعر نہیں پایا
لیکن مجھ ہاتھ آیا	اس وقت غنی موقع
میں سب کو سنانا ہوں	اس مطلع یکستا کا
یہ حسنِ ازل سے ہے	اس وقت موقوف میں

کیوں کر نشا خواں ہوں سامانِ غزل خوانی
کیا خوب ہیتا ہے دربار میں حاضر ہیں
نقارِ زری معنی عالم کو سخن میسر
سننے کی تمنا ہے

اس کا وزن "مفعولُ مفاعیلین" ہے۔ یہ وزن بحر ہے جو تمام مصرعوں میں یکساں ہے۔ سارے مصرعے ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک ہی جذبہ و خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ یعنی اس میں وحدت موضوع بھی ہے۔ اس لئے اس تخلیق کو نثر مرجز نہیں بلکہ نظم معرّا کہتا زیادہ مناسب ہے۔ اس تخلیق پر عربی کے "موشحہ" فارسی کے یک رکئی شعر اور دو بحر طویل کی رعایت کا اثر بھی ہے جس سے اس کو نظم کے دائرہ میں شامل کرنے کے خیال کو مزید تقویت ملتی ہے۔

قدیم اصناف میں نئے تجربے

۱۸۵۰ء کے بعد نئے سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی حالات نے مغربی افکار و اسالیب کے زیر اثر قدیم اصناف میں بھی بعض تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ آزاد کی نظموں میں ہیئت کی کوئی بڑی تبدیلی نہیں ملتی لیکن ان کے یہاں تبدیلی کا شعور ضرور ملتا ہے۔ جس کا اظہار ان کی نظم "شرد و زوں" سے ہوا ہے وہ "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کے عنوان سے لکھتے ہیں کہ "تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرانے کی کوشش کرو"۔ انگریزی شاعری ان کے لئے مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا اظہار اس طور پر کرتے ہیں کہ "کیسی حسرت آتی ہے جب میں انگریزی زبان دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کلام میں جان ڈالتے ہیں"۔ آزاد ایک طرف اردو شاعری کے موضوعات کو وسعت دینا چاہتے تھے اور دوسری طرف ہیئت میں تجربات، تبدیلیوں اور اصنافوں کے خواہاں

تھے۔ موضوعات کے سلسلہ میں انھوں نے ۱۹۶۰ء میں ایک تحریک شروع کی اور ۱۸ اگست ۱۹۶۷ء میں اپنا خطبہ "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات پڑھا جس نے اردو شاعری میں بحروں کا آغاز کر دیا۔ اس سلسلہ میں خود آزاد نے علی قدم اٹھایا اور اپنی مثنویوں کو بندوں میں تقسیم کیا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد دایستی ہیئتوں میں یہ پہلی شعوری تبدیلی نظر آتی ہے۔ آزاد کی مثنویوں میں "مثنوی موسوم بہ شب" "مثنوی صبح امید" "مثنوی حب وطن" "مثنوی خواب امن" "مثنوی موسوم بہ وداع انصاف" "مثنوی موسوم بہ تنہا قنات" "مثنوی موسوم بہ ایر کریم" "مثنوی زمستان" "مثنوی مصلح ہند" "مثنوی شرانت حقیقی" "سلام علیک" جسے چاہو سمجھ لو۔ "مبارکباد جشن جوبلی اور" "نور مرصع" بناؤں میں تقسیم ہیں جن کی اہم خارجی خصوصیات یہ ہیں۔ پہلی یہ کہ مجموعہ نظم آزاد میں ۱۹ نظمیں ہیں جن میں ۱۶ مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ جس میں کسی قدر دو مختصر اور ۱۳ طویل ہیں جو بندوں میں تقسیم ہیں۔ دوسرے یہ کہ بندوں کے مصرعوں کی تعداد برابر نہیں بلکہ مختلف ہے۔ مثلاً "شب قدر" میں کم سے کم دو شعروں کا اور زیادہ سے زیادہ آٹھ شعروں کا بند ہے۔ تیسرے یہ کہ بندوں کی تقسیم خیال کے مختلف حصول یا منزلوں کے مطابق ہے۔ آزاد کی نظموں میں خیال کے پھیلاؤ اور ارتقا کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس تبدیلی کے علاوہ آزاد کی نظموں میں ایک خاص تکنیک بھی نظر آتی ہے۔ ہر نظم کے ابتدائی شعر یا اشعار تہنیدی ہوتے ہیں۔ تمہید کے بعد اصل موضوع پر اظہار خیال کرتے ہیں جس سے ان کی مثنویوں میں قصیدہ کی تکنیک کی جھلک پیدا ہو گئی ہے۔ اسلوب پر فارسی روایات کا اثر ہے۔ زبان صاف اور شستہ ہے۔

حالی نے روایت میں توسیع کی اسی کوشش بھی نہیں کی فتو آزاد نے کی ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں صیقلی توانی استعمال کئے ہیں۔ "مناجات بیوہ" میں ہندی بحر سے کام لیا ہے جس میں متعدد مصرعے سطرالوزن ہیں۔ البتہ قطعہ میں ایک قافیہ کو دو بار برتا ہے۔ نذیر احمد، بے نظیر شام اور شبلی کے یہاں بھی کوئی انحراف نہیں ملتا۔ البتہ ان سب شعراء نے نظم کے تصور کو ذہن نشین کرنے اور اس کی روایت کو آگے بڑھانے میں مدد ضرور کی ہے۔

اکبر الہ آبادی کے یہاں روایت کی توسیع کا شعور ملتا ہے۔ اپنے نظیات میں وہ کہتے ہیں قدامت پسندوں مگر شعور زبان کی سطح پر بڑے جدت پسند ذرائع ہوئے ہیں۔ ان کی ایک نظم

”دوتیریاں“ مثنوی کی ہیئت اور رباعی کی بحر میں ہے۔ رباعی کی بحر میں نظر لکھنے کا شاید یہ پہلا تجربہ ہو۔

دوتیریاں ہوا میں اترتی دیکھیں	اک جست میں سو طرف کو مڑتی دیکھیں
بھولی خوش رنگ جست رنگ پیاری	پہنے ہوئے فطرتی منقش ساری
پھرتی ہے کہ برق کی طبیعت کا اجمار	تیزی ہے کہ آنکھ کو آفتاب و شوار
جو فاصلہ کر لیا ہے باہم قائم	وہ بھی ہے بلا زیادت و کم قائم
گو تابل جو ش برق پروازی ہیں	دو لہروں کے خطوط طیر متوازی ہیں
کیوں کہ میں کہوں کہ یہ نظر باری ہے	اثر اٹھ کر کیا ہنر مندی ہے
ان جانوروں میں گوں اس کو کہاں	فطرت کے جن میں صنعتی پھول کہاں
کس بزم میں ایسا ناچ سیکھاتی ہیں	پریاں اندر کی جس سے شرماتی ہیں
اس سمت اگر خیال انسان بڑھ جائے	دامان قطرہ رنگ عرفان چڑھ جائے

یہ نظم محض رباعی کے انداز میں نہیں ہے بلکہ اس میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ اس کی زبان اسلوب اور تکنیک میں جو حسن اور جمالیاتی کیفیت ہے وہ دین کو متاثر کرتی ہے۔ یہ نظم تشبیہوں اور متعارفوں اور پیکروں کے تسلسل سے ہمیل پائی ہے اور تمثیلی رنگ اختیار کر لیتی ہے اس کا جمالیاتی آثار اور افادی اعتماد اس کو اعلیٰ درجہ کا ادبی شہ پارہ بناتا ہے۔

جبر و شاعری کے اولین شاعروں کے یہاں کسی بڑی تباہی کا پتہ نہیں چلتا۔ ایک تو آزاد اور حالی انگریزی زبان و ادب سے پوری طرح واقف نہیں تھے، دوسرے صدیوں کے متجدد ہنرمندوں اور ہستیوں کے اکدم بار ابھی نہیں جاسکتا تھا۔ نئے حالات، نئے موضوعات سرور پیدا کر رہے تھے اور نئے موضوعات نئی فنی و شعری معلومات سے ہم آمیز ہو کر ہیئت اسلوب تکنیک اور زبان کی سطح پر کل بھی کھلا رہے تھے۔ نگر یہ نئے گل ابھی تک شاعری کی داخلی سطح پر جلوہ افروز نہ کر رہے تھے، خارجی سطح پر ان کا اثر چھوٹا تھا۔

جب کہ بطور بلا میں لکھا جا چکا ہے کہ آدھے مثنوی کوں دہان میں تقسیم کیا اور حافی نے مناجات بیوہ کو ایک ہندی بحر میں لکھا۔ لیکن مثنوی کے دائرہ میں ایک نیا پاں جو بہ شوق قدوائی کی عالم خیال ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ نظم مثنوی ہے اور مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔

مگر یہ ٹھوکی چار حصوں میں تقسیم ہے اور چاروں کی بحر مختلف ہے۔ شوق نے شاکر مسیحی مدبر ادیب کے نام ایک خط میں اس نظم کے مرکزی خیال پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے :

”اپنی ایک نظم جس کا نام عالم خیال کا چہ تھارخ ہے، ادیب میں شائع کرنے کے لئے آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں۔ یہ مسلسل چار نظمیں ہیں جن میں (۱) پہلا رخ جنوری ۱۹۱۱ء کے الناظر لکھنؤ میں شائع ہوا۔ اس میں ایک عورت جس کا شوہر پردیس میں ہے۔ شوہر کی یاد میں محو اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے۔ (۲) دوسرا رخ مارچ ۱۹۱۱ء کے الناظر میں شائع ہوا ہے۔ پردیس سے شوہر کی آمد آمد ہے۔ عورت انتظار کر رہی ہے۔ وہ تنہا اور اس کا خط اس غم کے ساتھ آیا کہ وہ ابھی نہیں آسکتا ہے۔ عورت نے بے چین ہو کر شوہر کو خط لکھا۔ (۳) تیسرا رخ مئی ۱۹۱۱ء کے تمدن دہلی میں شائع ہوا۔ اس میں شوہر نے عورت کو اس خط کے جواب میں تسلیاں دی ہیں اور وعدہ کیا ہے کہ میں آج کے بیسویں دن آؤں گا۔ (۴) چوتھا رخ یہ ہے کہ جس کو میں ”ادیب“ کے لئے بھیج رہا ہوں۔ شوہر نے خط میں لکھا ہے کہ میں بیسویں دن آؤں گا۔ آج۔ بیسویں دن ہے۔ عورت انتظار میں اپنے خیال سے بانیں کر رہی ہے“

اس نظم کے چاروں حصے بظاہر الگ الگ ہیں لیکن باطنی طور پر ربط و تسلسل کی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ اس نظم میں صنف نازک کی نفسیات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ پہلے رخ میں ایک عورت کا شوہر پردیس میں ہے۔ وہ اس کی یاد میں جو اس طرح خود کلامی کرتی ہے۔

آج ازمیرے خیال پر کہاں کہاں گیا دل بھی تیرے ساتھ بھاؤ کہاں کہاں گیا
تو نے رشتہ جھڑک دیا دل کا رشتہ ادھر گیا تو پھر جو پاس سے دل بھرتا یا سر پھرا

اس کا وزن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ہے۔ خود کلامی کے عالم میں انسان ساری کائنات

سے بے خبر ہو کر خود سے ہکلام ہوتا ہے چونکہ وہ اپنی ذات کے دائرہ میں خود سے باتیں کرتا ہے
اس لئے اس وقت سب سے زیادہ سچ بولتا ہے۔ یہ نظم خود کلامی کی تمام خصوصیات نسوانی جذبات
اور لب و لہجہ کا خوبصورت آئینہ ہے اور ایک فرقت کی ماری عورت کی نفسیاتی کیفیت کی پوری طرح
ترجما ہے۔

دوسرے رخ میں عورت اپنے شوہر کے آنے کی امید میں ہے۔ شوہر کا خط حذر کے تھے
پردیس سے آیا کہ وہ ابھی نہیں آسکتا۔ عورت نے چین ہو کر شوہر کو خط لکھ دیا ہے اور اپنے خیالات
ظاہر کرتی ہے :

پاکے تمہارے خط کو آج دل کی ٹرپ بڑھی کچھ اور دل میں بھر دک کے غم کی آگ جسم پہ چڑھی کچھ اور
آنے کا آسرا کہاں پاس سے وہ بدل چلا دل مرا آنسوؤں کے ساتھ بن کے ہونکل چلا
اس کا وزن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن ہے۔

تیسرے رخ میں شوہر زعبیت کے خط کا جواب لکھا ہے۔ اس طرح ابتدا ہوئی ہے :
تمہارے خط کو دیکھ کر نظر اس میں گھس گئی تمہاری شکل خط کے ساتھ تیلیوں میں پھر گئی
ہے لفظ لفظ خط کا درد غم کی داستان سے قلم تمہارا دل بنا وہ بول اٹھا زبان سے
اس کا وزن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن ہے۔ مگر دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں
شکست نارا کا عیب ہے۔ شاعر ہجو عورت کو تمہیں کھا کھا کر اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے۔ اس
حصہ میں شوق نے مرد کے جذبات محبت کو مردانہ انداز بیان کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔
ایک مقام پر خط میں عورت کے نسوانی اعضا کا ذکر کیا ہے۔

چوتھے رخ میں پھر عورت کے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ شوہر نے خط میں لکھا تھا کہ
میں بیسویں دن آؤں گا آج بیسواں دن ہے۔ عورت انتظار میں اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے : خود
کلامی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے :

خط کو بے بیسواں دن آج آئیں گے وہ ضرور کیا میں کبھی ہونی ہوں ان کی نظر سے دور
ان کی صدا سے تو بچہ میرا نہ سکے جگر سے صبر پا کے انھیں کبھی نہ ہو ترسی ہونی نظر سے صبر
اس کا وزن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن ہے۔ چوتھے حصہ میں بھی شوق نے ایک ہجو

عورت کے کرب و نشانہ کے لئے طے جذبات کی عکاسی کی ہے۔ عورت عالم تنہو میں اس کشمکش سے دو چار ہے جو دست کی جدائی کے بعد عالم راز و نیاز کے وقت ہوتی ہے۔

مشہی عالم خیاں پر بارہ ماسہ اور لوک گیت کی روایت کا ایک اثر بھی ہے۔ بارہ ماسہ میں اظہار عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور لوک گیت میں شادی شدہ عورتوں کے جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ قدیم لوک گیتوں میں کنواری لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی نہ ہونے کے برابر ملتی ہے۔ عالم خیال میں شادی شدہ عورت کے جذبات کی عکاسی بھی ہے اور اس کی طرف سے اظہار محبت بھی۔ یہ روایت اتنی چھائی ہوئی ہے کہ چار حصوں میں سے تین حصوں میں عورت کے جذبات کی عکاسی و محض ایک حصہ میں مرد کے جذبات کی عکاسی ملتی ہے۔ اس کا انداز بیان سادہ اور سبب سے تشبیہوں میں ہندوستانی تہذیب کی جلوہ گر کی ہے۔ مثلاً غصے اور شرم سے لال گالوں کو "گرم تو ہے" سے "دانتوں کو ہسن کے چھلے ہوئے" جوئے سے "روپ کو جیسٹھ کی دھوپ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اس انداز کے مختلف حصوں کی بحروں پر ڈاکٹر گیان چند جین کو اعتراض ہے لکھتے ہیں کہ "عورت کی زبان سے سیدھی سادی باتیں سیدھے سادے پیرائے میں نکلتی ہیں۔ اس کے لئے ہنر کا بحر یعنی بے مقارب یا متدارک کے اوزان بڑے بوزوں رہتے ہیں"۔ اس بات سے اتفاق نہیں۔ دراصل بحر کو عورتوں اور مردوں سے اس طرح متعلق نہیں آجاسکتا بلکہ بحر و وزن جذبہ کی بنیاد پر خصوصیت کے تابع ہوتے ہیں اور شعری تجربہ کے دھن سے ہی نمودار ہوتے ہیں۔ چونکہ جذبہ کی ترسیں میں بحر و آہنگ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے اس لئے بحر و وزن کو خیال جذبہ یا جمالیاتی تجربہ سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ عورت جب تجربہ ہوتی ہے اور میں دہکا کرتی ہے تو اس کا لب، لہجہ بہت آہستہ رہ جاتا ہے۔ یہی کیفیت ان اوزان میں ہے جنہیں شوق نے برتا ہے اس لئے میں ڈاکٹر جین کے اس خیال سے متفق نہیں کہ عالم خیال کے اوزان میں روایتی نہیں جھکولے کھا کھا کے آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ ان اوزان کی جھکولے کھا کھا کے چلنے کی کیفیت ہی ایک ہجو عورت کے جذباتی نتیجہ کو بڑا ناز میں مدد کرتی ہے اس لئے

اس مثنوی کے اوزان کو مصنوعی سانچہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اگر اس مثنوی کی جملہ خصوصیات یعنی عورت کی طرف سے انہماک، محبت، شادی، شہ عورت کے جذبات جن میں جسم اور رستہ دونوں کی پیاس شامل ہے۔ لب و لہجہ کی سادگی اور سوانیت عورت کی زبان کی خصوصیات خیالیں ناروستانی تشبیہات اور ان سب سے پیایا ہونے والے تازہ گویشیں نظر رکھا دے تو اس مثنوی کو کامیاب تجربہ کہا جاسکتا ہے۔

اقبال نے بھی مثنوی کی ہیئت میں ایک خوشگوار تبدیلی کی ہے۔ انہوں نے بھی محمد سین آزاد کی طرح "ساتی نامہ" کو بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ تقسیم خارجی کم اور معنوی زیادہ ہے۔ ساتی نامہ کے ہر بند میں خیال کے ایک جز کو پیش کیا ہے۔ دوسرے بند میں دوسرے جز کو اس سلسلہ میں باقی نامہ کے ۹۹ اشعار کو سات بندوں میں تقسیم کیا ہے اور یہ سات بند ایک خیال کے سات جز میں جمال کا ایک جز دوسرے جز سے مربوط ہے اور اس کو آگے بڑھاتا ہے۔ اس طرح اقبال کے ساتی نامہ میں فکر کے ارتقائے خیال کے تصور کی جھلک ملتی ہے۔ یہ جہات اقبال کی طویل اور بڑھتی تمام مثنویوں میں نظر آتی ہے۔

برجمین دتاز یہ کہتی ہے کہ مثنوی "جگ بیتی" ہے جس کے رشتہ پر لکھا ہے کہ ایک نئے رز کی مثنوی حواریہ و منظوم انسانہ کی تاریخ میں ایک نیا عہد قائم کرتی ہے۔ اس نئے طرز کی مثنوی میں ۲۵ فصلیں ہیں، ہر فصل کا وزن مختلف ہے۔ اس طرح یہ مثنوی بہت سے اوزان کا دلکش گلہ سستہ ہے۔

ابتدا میں مرثیہ کی کوئی ہیئت متعین نہیں تھی۔ لیکن ایک خاص منزل پر مسدس کی ہیئت مرثیہ کے سے پسندیدہ تصور کی جانے لگی اور اس کا چلن ہو گیا۔ مرثیہ دو قسم کے ہوتے ہیں کربلائی اور شخصی۔ دونوں قسم کے مرثیے مسدس میں لکھے گئے۔ لیکن حالی نے مرثیہ غالب کو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا۔ ہر بند میں ۵ یا ۶ اشعار ہیں ترتیب یہ ہے کہ پہلا شعر غزل کی ہیئت میں ہیں یعنی پہلا شعر مطلع اور دیگر شعر غزل کے اشعار کی طرح محض شعر ہیں اور آخری شعر دیگر قوافی میں ٹیپ کے شعر کی طرح مطلع ہے۔ ہر بند میں خیال کا ایک جز ہے اور تمام بندوں کی کہانیاں کی تکمیل کرتے ہیں۔ ابتدائی بند تمہیدی ہے جس پر قصیدہ کی تشبیہ کا اثر ہے۔

اقبال نے بھی مرثیہ کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔ مرثیہ داغ میں ۲۲ شعر ہیں یہ مرثیہ مثنوی کی صفیہ
 میں ہے اور بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند میں تھا دو شعر برابر نہیں ہے۔ ہلکے پہلے بند ۵ شعر کا۔ دوسرے
 ۴ شعر کا۔ تیسرا ۶ شعر کا۔ چوتھا ۵ شعر کا اور پانچواں تین شعر کا ہے۔ ہر بند میں خیال کا ایک حصہ بیان
 کیا ہے۔

حفیظ جالندھری نے مرثیہ کو ایک نئی ہیئت سے سنوارا۔ "شہسوار کر بلا" ان کا مشہور مرثیہ
 مرثیہ ہے جو حضرت امام حسین علیہ السلام کا مرثیہ ہے مگر یہ مرثیہ بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند پانی جو
 اوزان و قوافی کی ترتیب کا شاہکار ہے۔ اس پر انگریزی کے اسٹینز کا اثر ہے اور نفاذی شاعری کی
 خصوصیات بھی محسوس ہوتی ہیں۔

شہسوار کر بلا میں بحر کا آہنگ بنیادی بندہ سے ہم آہنگ ہو کر رجز کی سی کیفیت پیدا کرتا ہے۔
 مرثیہ موضوع کے اعتبار سے بھی روایتی مرثیوں سے الگ ہے۔ اس میں امام حسین کی بہادری اور بے
 زنی کا جذباتی بیان ہے اور دلوں کو گرماتا ہے۔ یہ مرثیہ وصیت نامہ کی بنا پر بہت تیرے ہوئے ہے اور اردو
 مرثیوں میں ایک منفرد اور متاز جگہ رکھتا ہے۔

جوش ملیح آبادی نے اگرچہ روایتی انداز میں مرثیہ نہیں لکھا مگر ان کی ایک نظم "سگوارانِ
 سے خطاب" اور حسین اور انقلاب" ہے۔ جس میں انھوں نے امام حسین کی شہادت کو ایک ایسی علامت
 بنا دیا ہے جو آزادی حق پرستی اور صداقت کے متلاشیوں کو ابد تک مائل بہ عمل کرتی رہے گی۔ انھوں
 مرثیہ کے معنوی دائرہ کو وسعت دیکر ملک کی سیاسی صورت حال سے قریب کر دیا۔ اور انھوں نے سید
 حسین سے خطاب میں شہادت امام کو آزادی کی علامت قرار دے کر انگریزی دور حکومت کے خلاف
 اہل وطن کو اس طرح للکارا ہے :

دورِ حکومتی میں راحت کفرِ مشرب ہے حرام نہ دشوہا کی چاہ ساقی کی محبت ہے حرام
 علم ناجائز ہے دستارِ فضیلت ہے حرام انتہا یہ ہے غلاموں کی عبادت ہے حرام

کوئے ذلت میں کٹھننا کیا گزرتا بھی حرام

صرف جینا ہی نہیں اس طرح مرنا بھی حرام

۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات اور مغربی اثرات کے تحت ڈاکٹر عبداللطیف نے نئے شعری دبستان، پرانی اصناف میں نئی روح اور نئی ہیئتوں کا تذکرہ کیا ہے۔ نئے شعری دبستان سے مغربی اثرات مراد ہیں۔ پرانی اصناف میں نئی روح سے نئے موضوعات و مسائل اور نئی ہیئتوں سے انگریزی تراجم، معرّٰی نظم اور جام الفیت کے مترنم فقرے مراد ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد محض یہی اثرات رونما نہیں ہوئے بلکہ صوتی قوافی، مصرع کا نیا تصور، اوزان کا تنوع، استنترافارم کا بندوں کی تشکیل پراثر اور نئے تصور فنم کی ابتداء بھی ہوئی ہے۔ اور معرّٰی نظم بھی نمودار ہوئی ہے۔ قدیم اصناف و اسالیب کا تصور بھی بدلا ہے۔ نئے موضوعات کے ساتھ ان کی ہیئت میں بھی تبدیلی ہوئی ہے۔ اردو شاعری میں یہی دور تجزیوں اور تبدیلیوں کا نقطہ آغاز ہے۔

آپ ہمارے کتابی سنیے کا حصہ بن سکتے ہیں،
مزید اس طرح کی شاندار، معید اور نایاب برقی
کتاب (Pdf) کے حصول کے لیے ہمارے
دفن ایپ گروپ میں شمولیت اختیار کریں
ایڈمن چینل

عبداللہ عتیق : 0347-8848884

سنین سیالوی : 0305-6406067

سدرہ طاہر : 0334-0120123

عظمت اللہ خاں کے تجربے

اور ہندی اصنافِ اسالیب

اردو شاعری میں ہندی اصناف و اسالیب کی روایت ۱۸۵۷ء سے قبل بھی ملتی ہے
۱۸۵۷ء کے بعد اس رجحان نے فارسیّت کی آمریت سے نجات حاصل کی اور کسی قدر کھلی فضا میں
سائنس یا اس رجحان کو عظمت اللہ خاں نے ایک تحریک کی شکل دینا چاہی اور مسلسل شعری تجربات
کئے۔ اپنے شعری نقطہ نظر کی بنیاد ہندی پننگل پر رکھی اور ان تمام آنا دیوں کو جائز کیا جو پننگل کا طرہٴ امتیاز
ہیں۔ انھوں نے محض اپنے عروضی نقطہ نظر کی ہی اشاعت نہیں کی بلکہ اس کے مطابق نظمیں بھی لکھیں
اس طرح عظمت اللہ خاں نے نظریاتی اور عملی طور پر اردو شاعری کو متاثر کیا۔ ان کی جدوجہد سے اردو
شاعرین پر ہندی چھندوں اور اسالیب کے امکانات واضح ہوئے اور دوسرے شعراء نے بھی
اپنے ذوق و شعور کے مطابق ہندی سے استفادہ شروع کیا۔ عظمت اللہ خاں کے نقطہ خیال کی
اشاعت کے بعد حفیظ جالندھری اور اختر شبانی اور ان کے معاصرین کے گیت وجود میں آئے اور
بعد کے شاعروں نے ہندی کے بہت سے چھندوں کا استعمال کیا۔ چنانچہ یہاں عظمت اللہ خاں کے

نظریہ فن ماترک اور رنگ چھند، اور اوزان نہائی اور عظمت اللہ کے عروجی نظریہ بحث کی گئی ہے اور ان کی نظموں کی ہیئت، ساخت اور تکنیک کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہندی کے چھند سار سرکی، دو با، ہر گیت کا وغیرہ ہندی اردو بچوں کے امتزاج کی تلاش اور تجزیہ کیا گیا ہے۔

پینگل

ہندی چھند شاستر بہت قدیم ہے۔ اس کا سلسلہ ویدوں سے ملتا ہے۔ اچھت وید میں ویدوں کو کاویہ (شاعری) اور یجر وید میں بھگوان کو کوئی (شاعر) کہا گیا ہے۔ سنسکرت کے عالموں نے چھند شاستر ویدوں کو ویدوں کے چھ حصوں میں سے ایک حصہ تسلیم کیا ہے، اور اس کو ویدوں کے چرن (پاؤں) کہا ہے۔ مراد یہ ہے کہ جس طرح جسم پیروں پر استوار ہوتا ہے، اسی طرح ویدوں کا انحصار چھند شاستر پر ہے۔ مذکورہ پیش میں چھندوں کا ذکر ویدوں کے ساتھ کیا گیا ہے۔ چھند شاستر کی تدوین پنگل رشی نے کی ہے۔ قواعد کی دنیا میں جو درجہ پانچویں کا اور سوتروں کی دنیا میں جو مرتبہ تیسواں ہے وہی چھند شاستر کی دنیا میں پنگل رشی کا ہے۔ چھند شاستر پنگل رشی کی کتاب کا نام چھند سوترا ہے۔ مگر یہ علم کتاب کے نام سے مشہور نہ ہو سکا بلکہ اپنے مدون کے نام سے پنگل شاستر کہلایا۔ بعد میں محض پنگل ہی رہ گیا چنانچہ چھند شاستر کے لئے محض پنگل استعمال کیا جاتا ہے۔ عظمت اللہ خاں کے نظریہ عروض کا سنگ بنیاد پنگل ہے۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ پنگل کو اردو میں پیش کیا ہے، بلکہ پنگل کے مطابق شاعری بھی کی ہے۔ اس لئے پنگل کی مبادیات کی روشنی میں عظمت اللہ کے نظریہ عروض کا جائزہ لینا ضروری ہے اور مفید بھی۔ چھند وہ علم ہے جس میں حرفوں، ماترائوں، یٹی اور گت کے مخصوص اصول ہوتے ہیں۔ حرفوں اور ماترائوں کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ وقفہ (وزن) کو بھی مقررہ حرفوں یا ماترائوں کے بعد رکھا جاتا ہے عرف عام میں چھند کو بحر کہتے ہیں۔ ہندی میں چھند تین قسم کے ہوتے ہیں (۱) ماترائی چھند (۲) وزنک چھند (۳) آتمک چھند۔ ذیل میں تینوں قسم کے چھندوں کی مبادیات اور عظمت اللہ خاں کے نظریہ عروض کا ماحصل پیش کیا جاتا ہے۔

ماترائی چھند

حرف (اکثر) اس پھوٹی سے چھوٹی آواز کہتے ہیں جس کے نکلنے سے نہ ہو سکیں۔ تحریری زبان میں حرف کو وزن بھی کہتے ہیں۔ حروف کی دو قسمیں ہیں۔ حروفِ علت (سور) اور حروفِ صحیح (دیخن، ہندی عروسی) چند شاستر میں حروفِ صحیح کو شمار نہیں کیا جاتا بلکہ حروفِ علت کو شمار کیا جاتا ہے مثلاً اوم (ॐ) میں ایک حرفِ علت اور (ओ) ہے اور دوسرا حرفِ صحیح م (ॐ) اس میں حرفِ علت کی تعداد ایک ہے۔ م حرفِ صحیح ہے، اس کو گنا نہیں جاسکتا۔ اس لئے اوم ایک حرف ہی شمار ہوگا۔ حرف کی ادائیگی میں جو وقت لگتا ہے اس کو ماترا کہتے ہیں۔ ماترا میں آواز اور وقت دونوں چیزیں شامل ہیں۔ آواز کے پھیلاؤ کے پیمانہ پر ماتراؤں کی قسموں کا انحصار ہے۔ یہ چار قسم کی ہوتی ہیں (۱) نصف ماترا (اردھ ماترا) (۲) خفیف ماترا (لگھ ماترا) (۳) طویل ماترا (گرہ ماترا) (۴) طویل ترین ماترا (پلٹ ماترا) ہندی میں حروفِ صحیح بذاتِ خود کوئی آواز نہیں رکھتے، اس لئے ان میں بھی کوئی نہ کوئی حرفِ علت شامل سمجھا جاتا ہے۔ ایسے حروف کے تلفظ میں بھی وقت لگتا ہے۔ چونکہ ان میں حرفِ علت پنہان ہوتا ہے، اس لئے اس کو نصف ماترا کہتے ہیں۔ علاماتِ حرکت (زبر، زیر، پیش) کو ادا کرنے میں جو وقت لگتا ہے، اس کو ہندی میں خفیف ماترا کہتے ہیں۔ اردو میں ان کے لئے علیحدہ علامتیں نہیں ہیں صرف زبر، زیر اور پیش سے ظاہر کی جاتی ہے۔ انہیں خفیف حرفِ علت سمجھا جاسکتا ہے ہندی میں خفیف ماترا کے نشان (— = آ) (— = ع) اور (— = ج) ہیں۔ قواعد میں ان کی آواز کو "ہر سو" کہتے ہیں۔ ہر سو یا خفیف ماترا کی عروضی قیمت ایک ہے اور اس کا نشان (h) ہے۔ مکمل حروفِ علت کے ادا کرنے میں خفیف حروفِ علت یعنی حرکات کی آواز سے زیادہ وقت لگتا ہے۔ اس لئے اس کو طویل ماترا کہتے ہیں۔ یعنی طویل ماترا میں (a = آ) (i = دی) (e = ع) اور (o = او) ہیں۔ اس کو "دوہ" یا "ترک" اور قواعد میں "دیردھ" بھی کہتے ہیں۔ اس کی عروضی قیمت دو کے برابر ہے اس کا نشان یہ (S) ہے۔ طویل ترین ماترا موسیقی سے متعلق ہے۔ بعض اوقات دور سے پکارنے اور موسیقی میں "دیردھ" آواز کو اور طویل کرنا پڑتا ہے جو طویل (گرہ) ماترا سے بڑھ جاتی ہے اس لئے اس کو طویل ترین (پلٹ) ماترا کہتے ہیں۔ لیکن چند شاستر میں اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ علتِ اندھاں

اپنے طریقہ تقطیع کی وضاحت کرتے ہوئے ماتراؤں کے بارے میں لکھتے ہیں :

”ہر حرف ایک آواز ایک ماترا مانا جائے گا اور اس ایک ماترا ایک حرف

کو ہندی اصطلاح میں لگھ کہا جائے گا۔ لگھ کے معنی عرضی نقطہ نظر سے

ہمیشہ سب سے چھوٹی آواز یا ایک ماترا کے لئے جائیں گے جب دو حرف

دو لگھ مل کر آواز دیں تو ایسی دو حرفوں کی گنتی ہوئی آواز کو گروپکاریں گے۔

اس کو دو ماترا کے برابر سمجھا جائے گا اور یہ دو حرفوں کی علی علی ایک جان

اور دو قالب آواز عرضی میدان میں سب سے بڑی آواز کہلائے گی۔ اس کی

قیمت دو لگھ کے برابر ہوگی۔“

عظمت اللہ خاں نے نصف ، ماترا اور طویل ترین ماترا (پت) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ڈاکٹر

مسعود حسین خاں اور ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی اس کا ذکر نہیں کیا غائب اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں

ماترائیں چندوں میں کوئی اہمیت نہیں رکھتیں۔

ہندی چند کے نقطہ نظر سے ہر حرف صحیح میں کوئی نہ کوئی حرف علت شامل ہوتا ہے۔ اس کی

آواز حرف صحیح کے اختتام پر کسی قادر نمایاں ہوتی ہے۔ حرف صحیح کی آواز کی نمود شر کے الفاظ میں نہیں ہوتی

بلکہ نظم کے الفاظ میں ہوتی ہے۔ مثلاً لفظ بات کو نثر میں بات ہی کہتے ہیں مگر نظم میں یہ ”بات آ“ ہوتا ہے

اس کے آخر میں خفیف آواز کے (H) انشایاں ہوتی ہے۔ اور اس کو شمار بھی کیا جاتا ہے۔ اگرچہ (H)

طویل آواز ہے اس کی دو ماترائیں شمار کی جاتی ہیں مگر کبھی کبھی بہ ہندی پار میں خفیف آواز میں کبھی تبدیل

ہو جاتا ہے۔ اور اس کی ایک ماترا شمار ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں کوئی اصول طے نہیں ہے کہ یہ حرف کہاں

طویل اور کہاں خفیف آواز شمار ہوگا۔ پھر کجا حسب ذیل صورتوں میں (H - 1) طویل آواز یا گرو ماترا

تصور کیا جائے گا۔ مثلاً

(الف) جہاں (کے = H) بنیادی صورت میں ہو جیسے جیٹا (H - 1)

(ب) جہاں فعل کے روپ میں ہو جیسے پھرتا سے پھیرنا اور پھیر۔

(ج) جہاں دو الگ الگ آوازوں (کے = ॐ) (درا = ॐ) کو مل کر ایک (ج) بنا کر جیسے کردوں سے کرے۔

حسب ذیل سو توں میں (ا) (خفیف یعنی لکھ ماتر تصور کیا جائے گا

(الف) جہاں خفیف ماترائیں (کے = ॐ) (درا = ॐ) (ج = ॐ) اور (کے = ॐ) تبدیل شدہ صورت میں ہوں ہیں مثلاً جی (جے آئی) سے جے ہی (جے آئی) وغیرہ اس قسم کے (ا- ۱) کو پید میں خفیف آواز (ہر س) ان کو ایک ماتر شمار کی جاتی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے یک حرفی اور دو حرفی نیز سہ حرفی لفظوں کی ماترائوں کے بارے میں لکھا ہے:

”حروف مجاہد میں جہاں ایک تنہا آواز دے وہ ایک ماتر لکھ ہے اور جہاں دو حرف مل کر آواز دیں وہ دو لگوں۔ ماتر کے برابر سمجھے جائیں گے۔“ کی گھلی ملی آواز کا نام گرو ہے۔

”الف از سب کو ملا کر اس لفظ بنائیے۔ یہاں دو حرف مل کر آواز دے رہے ہیں۔ لہذا یہ لفظ دو ماتر کے برابر ہے۔ اس آواز کو گرو کہیں گے۔“ ایک سہ حرفی لفظ ابرہیمجے۔ اس کا صحیح تلفظ کیجئے تو ایک ٹی جلی آواز نکلے گی۔ اور ”ر“ تنہا علیحدہ آواز ہو جائے گی اس طرح اس کے دو ٹکڑے ہو جائیں گے پہلا گرو اور پچھلا لکھ ایک اور سہ حرفی لفظ ہے۔ ”با۔ اس کا تلفظ کرنے کے بعد ”ر از“ ما دو جدا جدا آوازیں پیدا ہونگی پہلی لکھ ہے اور دوسری گرو۔ اس طرح اردو کے بڑے سے بڑے لفظ کے ٹکڑے جس میں کتنے ہی حرف ہوں لکھ اور گرو ہو جائیں گے۔

خفیف (لکھ) اور طویل (گرو) آوازوں کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں نے ایک سیدھا سادہ اصول بیان کیا ہے۔ مگر ماترائوں کے اس سن کو نظر انداز کرنا چاہیے جس سے ماترائوں کے شمار میں مدخل نہ ہو سکتی ہے۔ مثلاً

۱۰۔ سر پیلے دول مس۔ م

۱۱۔ شری پنگل پیوش مس۔ ۲۰

۱۲۔ ابسا مس۔ ۳۰

۱۳۔ ایسا مس۔ ۴۰

۱۱۔ تھوہ حروف سے پہلے ہر سو بھی گروانا جاتا ہے۔ اس کو لگھ زمان کر دو مائراؤں والا
 حرف گنا جاتا ہے مثلاً بدھنی (बुधनी) یہاں بدھی کے بُ (बु) کا (ध) - (नी) خفیف
 آواز (ہر سو) ہے۔ مگر اس کو گروانا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کے بعد دوسرے حروف ہیں۔
 (۲) بے صوت خفیف آواز (انو سوار ہر سو) طویل مائرا (گرو) مانے جاتے ہیں۔ مثلاً چنچل۔ اس لفظ
 میں چنچل کا پہلا چ اگرچہ خفیف آواز (ہر سو) ہے پھر بھی یہ ساو سوار ہونے کی وجہ سے گرو شمار ہوگا۔
 (۳) پاد (पाद) کے آخر میں ضرورت کے مطابق خفیف (لگھ) کو طویل (گرو) اور طویل کو
 خفیف بنالیتے ہیں۔

بندری میں ساکن حرف کی کوئی مائرا نہیں ہوتی لیکن اس سے پہلے خفیف مائرا ہوتا ہے اس کو بڑی
 مائرا شمار کیا جاتا ہے۔ مثلاً بھگن اور راجن کا ون ساکن ہے اس لئے اس کے آخری جز " ون " اور
 " جن " میں دو خفیف مائراؤں کی جگہ ایک طویل مائرا تصور کی جاتی ہے۔ اس کے برعکس شون
 اور شرؤن میں یہ عمل نہیں ہوتا۔ گو بدلنے میں ان کے حروف ساکن ہیں۔ مگر سنسکرت لغت ادقو اس کے
 اعتبار سے ان کا آخری حرف منحرف ہے۔ اس لئے ان کا آخری جز " ون " کو دو مختصر مائراؤں کا مرکب
 تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان اصولوں کی روشنی میں ' جا کے سر پر تو دھ نی ' کے سر پر تو دھنی لاکھوں مول کر لئے " مصرع کی
 مائراؤں کی گنتی اس طرح ہوگی۔

۱	۵	۱	۱	۵	۵	۵	۱	۵	۵	۵	۵	۵
جا	کے	سر	پر	تو	دھ	نی	لا	کھوں	مول	ک	را	ہے
۲	۲	۲	۲	۲	۱	۲	۲	۲	۱	۲	۲	۱
						۱۳						

اسی طرح یہ کے اس مصرع کی مائراؤں کی گنتی اس طرح ہوگی۔

۵	۱	۱	۵	۵	۵	۱	۱	۵	۵	۵	۵	۵	۵
ال	ٹی	ہو	گ	میں	سب	ند	بی	ریں	کچھ	نہ	د	دا	نے
۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲
						۱۶							

عظمت اللہ خاں نے بعض جزوی باتوں کو نظر انداز کرتے ہوئے (جن کی طرف مسطور بالا میں اشارہ کیا جا چکا ہے) مائزائی چھندوں کے اصول اس طرح بیان کئے ہیں۔

۱۱ "لفظ کے مصرع میں مائزوں کی ایک مقررہ تعداد ہوگی"

۱۲ "محض مائزوں کی تعداد سے لفظ دثر میں اغیار کم ہوتا ہے لہذا بشرام اور قافیہ کی تبدیلی ضروری بلکہ فطری ہیں"

۱۳ "الف بے قاصر حرف تہنہ ایک مائز سمجھا جائے گا اس کا نام لگھ ہوگا اور وہ حروف جہاں مل کر آواز دیں گے وہ دو مائز سمجھے جائیں گے اور اس طرح کی جڑواں آواز کو گروپکارا جائے گا"

۱۴ "اردو میں خواہ کتنے ہی حروف والے الفاظ ہوں ان کے لگھ اور گروہ میں آسانی سے ٹکڑے ہو جاتے ہیں اور یہ ٹکڑے تلفظ کے لحاظ سے ہوتے ہیں"

بشرام

بعض مائزائی چھندوں میں مصرع کے درمیان میں کسی خاص مقام پر ٹھہرنا پڑتا ہے۔ اس ٹھہراؤ اور وقفہ کو "تہ" اور "ورام" بھی کہتے ہیں۔ انگریزی میں اس کو کائے سورا اندر پاؤ کہا جاتا ہے۔ اردو کی بعض بحر میں اس کا التزام ہے مگر اس کا کوئی نام نہیں ہے۔ مثلاً متقارب اور متدارک بحر میں دو برابر برابر ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں۔ میر کے اس شعر کا ہر مصرع دو ٹکڑوں میں تقسیم ہے۔

انہی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دولہ کام کیا دیکھا اس بیمار کی دل سے۔ آخر کام تمام کیا اس شعر کے پہلے مصرع میں تدبیریں کے بعد اور دوسرے مصرع میں تنے کے بعد وقفہ ہے مگر

اردو میں اس وقفہ کا کوئی نام نہیں ہے۔ مائزائی چھندوں میں وقفہ کا مقام تعین ہے۔ ہر چند میں جنسی مائزوں کے بعد ورام ہوتا ہے اس میں بعض استثنائی حالتوں کے علاوہ کوئی تبدیلی نہیں ہوتی عظمت اللہ خاں نے "بشرام" کو ذوقی چیز تصور کی ہے۔ چھند میں نظری طور پر تین مقامات پر وقفہ آتا ہے یعنی (۱)

۹۹ ایضاً ص ۵۲

۱۰۰ ایضاً ص ۵۲

۱۰۱ سر پہ بول ص ۵۲

۱۰۲ ایضاً ص ۵۲

سارے پد کے آخر میں (۲) آدھے پد کے آخر میں (۳) اور پد کے آخر میں درام نہ دیتا ہے۔ درام سے چند کے ترنم میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس میں چستی پیدا ہوتی ہے۔ تلفظ میں آسانی اور لہجہ میں نظری انداز پیدا ہوتا ہے۔

اگرچہ وقفہ کا انحصار ذوقِ سلیم پر ہے۔ مگر اس کا یہ اصول مسلم ہے کہ جہاں سانس ٹوٹتا ہو یا وقفہ لیا جاتا ہو وہاں لفظ پورا ہونا چاہیے۔ ایک لفظ کو وقفہ کے نصف ادھر اور نصف ادھر نہیں کہہ سکتے۔ اگر ایسا ہو تو یہ ایک عیب ہے جس کو یہی بھنگ ددشا کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام "شکت" قرار دیا ہے۔

گت

چندوں میں چستی اور موسیقی بڑھانے کے لئے "گت" سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ گت دراصل بحر کی چال کو کہتے ہیں۔ مگر اس چال یا بہاؤ کے لئے کوئی اصول مقرر نہیں ہے۔ اس کا انحصار کلیتہً فنِ شعر اور موسیقی کے رچے ہوئے ذوق پر ہے۔ گت دراصل چند کی لے اور اس کے ترنم پر بہاؤ است۔ اثر انداز ہوتی ہے۔ جس طرح کسی مصرع میں کسی حرف کے گھٹنے بڑھنے سے اس کی روانی میں فرق پڑتا ہے اس طرح گت کے بگڑ جانے سے موسیقی کی لہروں کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

بھو میں رچی شر د کی کمی فی تا سکتی

کو اگر یوں پڑھا جائے کہ :

بھو میں شر د کی کمی فی تا رچی کھتی

تو چند کی گت بگڑ جاتی ہے۔ اور اس کی موسیقیت کے بہاؤ میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ اردو میں گت تو نہیں ہوتی مگر خارج از بحر اور ساقط الیوزن مصرعوں میں موسیقی کے بہاؤ میں ایسی ہی رکاوٹ ہوتی ہے جیسی گت بگڑ جانے سے ہندی چند میں ہوتی ہے۔

اس بحث کا حاصل یہ ہے کہ ہر چند میں मात्रاؤں کا مخصوص التزام ہوتا ہے اور ان کی تعداد مقرر ہوتی ہے۔ یہ بھی طے ہوتا ہے کہ وقفہ کتنی मात्रاؤں کے بعد آتا ہے۔ ذوقِ سلیم کی بنیاد پر گت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ یہی چند کو متعین کرتی ہیں اور اس کے نام کو طے کرتی ہیں لہذا اگر मात्रاؤں کی ترتیب

سے سیکڑوں ذیلی شکلیں بن جاتی ہیں۔

ورنک چھند

ہر زبان کے مخصوص عروضی سانچے اس زبان کی مخصوص ساخت و مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ انگریزی عروض کی بنیاد جز (سلاسل) پر ہے۔ اس کو سائباتی جز بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ واز کی مختصر ترین قابل پیمائش اکائی ہوتی ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ زوردار رکن۔ اور بے زور رکن بے زور رکن پر لہجہ کا زور نہیں ہوتا۔ انھیں دونوں کی ترتیب سے انگریزی عروض کی تشکیل ہوتی ہے۔ اردو عروض کی بنیادی اکائی "رکن" ہے جس کی جمع ارکان ہوتے۔ حرکت و سکون سے رکن و جزم میں آتے ہیں۔ اور ارکان سے بحر بنتی ہے۔

ورنک چھندوں میں حروف کا شمار کیا جاتا ہے۔ ان کا دوسرا نام درت ہے اور حرف کی آواز "ورن" کہلاتی ہے۔ جس طرح ماترائی چھندوں کی بنیاد طویل اور خفیف ماتراؤں پر ہے۔ اس طرح ورنک چھندوں کی بنیاد طویل اور خفیف ورنوں پر ہے۔ دونوں کو نانچنے کے لئے ارکان دگن بنائے گئے ہیں۔ گن کے معنی مجموعہ کے ہیں۔ یہ تین حرف کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر طویل اور خفیف آوازوں کی سہ حرفی ترکیب کو گن کہتے ہیں جس طرح اردو کے آٹھ ارکان کی ترتیب سے مختلف ورنک چھند بنتے ہیں۔ ذیل میں گنوں کے نام پہچان۔ علامات، مثال و عروضی قیمت کی جاتی ہے۔

نمبر شمار	گنوں کے نام	طویل اور خفیف ماترائیں	علامت	مثال	عروضی قیمت
۱	گن	تینوں حروف طویل	SSS	دو را با	مفعولن
۲	نگن	تینوں حروف خفیف	III	ہرن	فعل
۳	جگن	طویل خفیف خفیف	SII	عالم	فعلن (بکوں میں)
۴	یگن	خفیف طویل طویل	ISS	زما	فعلون
۵	جگن	خفیف طویل خفیف	ISI	جمال	فعل
۶	رگن	طویل خفیف طویل	SIS	سادھنا	فاعلن
۷	سگن	خفیف خفیف طویل	II S	بھرتا	فعلن (تحریک میں)
۸	تگن	طویل طویل خفیف	SSI	آدم	مفعول

ہندی گون کے نام یاد رکھنے کے لئے ان تے ابتدائی حروف کا مجموعی نام یاد رکھنا کافی ہے۔ یعنی م + ن - بھ + ے + ج - ر + س + ت سے "من سمجئے جرسٹ" بنتا ہے۔
 ۱۰ اوپر کے نقشہ میں علامتیں باتیں سے دائیں کو پڑھنی جاتیں،

ورنک چھندوں کی تقطیع کا طریقہ یہ ہے کہ شعر لکھ کر ماترئی طریقہ سے اس پر طویل و خفیف آوازوں کے مطابق علامات دی جاتی ہیں، اور ہر تین علامتوں پر ارکان (گون) کی ترتیب علامت کے مطابق گس کا نام لکھ دیا جاتا ہے۔ اگر آخر میں ایک یا دو حرف بچتا ہے تو اس پر طویل یا خفیف اس کی نوعیت کے مطابق لکھ دیا جاتا ہے۔ مثلاً

سگن نگن بگن مگن بگن بگن بگن ط خ

۱ ۵ ۱ ۱ ۵ ۱ ۱ ۵ ۵ ۵ ۵ ۱ ۱ ۱ ۱ ۵ ۱ ۱

جگ کو جگ مگ کرنے والا ہے تجھ میں نہ پر نہ س جہاں
 اس طرح اس کا بحر یہ ہوتی ہے۔ سگن نگن مگن بگن بگن بگن طویل خفیف۔

عظمت اشخاں کا نیا طریقہ تقطیع

عظمت اشخاں ورنک چھندوں کی تقطیع سے مطمئن نہیں۔ انھوں نے ورنک چھندوں کی بنیاد پر تقطیع کا ایک جدید طریقہ پیش کیا ہے جس میں کسی قدر انگریزی غرض کی آزادی سے استفادہ بھی کیا گیا ہے۔ ہر زبان میں مختلف اجزاء کے الفاظ ہوتے ہیں۔ عظمت اشخاں یک جزئی دو جزئی اور سہ جزئی الفاظ کی مختلف قسموں کو معلوم کرنے کا ایک جداگانہ طریقہ اپنایا ہے جس سے ایسے ارکان حاصل ہو جاتے ہیں جن سے اردو اور ہندی کی زیادہ تر بحرؤں کی تقطیع ہو سکتی ہے۔ ان کے خیال میں بعض الفاظ یک جزئی یا اکہرے ہوتے ہیں اور یہ گروہ ہوتے ہیں کبھی کبھی لگے بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے یک جزئی الفاظ کی محض دو قسمیں ہوتی ہیں۔

ایک خفیف جز ا نہ ف
 ایک طویل جز ۵ چل ٹح

۱۰ اجزائی الفاظ کی قسمیں معلوم کرنے کے لیے یہ طریقہ لکھتے ہیں کہ

”پہلی قسم یہ فرض کر لیجئے (— —) دونوں جز گرو اب دوسری قسم معلوم کرنے کے لئے ان دونوں گروں میں کے پہلے گرو کے نیچے لگھ لکھئے

(— —) اور دوسرے گرو کو بجنسہ نقل کر دیتے ہیں (— —) یہ

دوسری قسم ہاتھ لگ گئی، تیسری قسم دریافت کرنے کے لئے دوسری قسم میں جو گرو ہے اس کے نیچے لگھ لکھئے (— —) اب سیدھے ہاتھ

کی جانب جو اوپر والے لگھ کے نیچے جگہ ہے وہاں گرو کی علامت بنا دیجئے

(— —) یہ تیسری قسم مل گئی۔ اب چوتھی قسم معلوم کرنی ہے تیسری قسم

میں جو گرو ہے اس کے نیچے لگھ لکھا (— —) اور اوپر والے لگھ کے

دونوں سمتوں نقل کیا تو چوتھی قسم (— —) ہاتھ آئی

ان کے خیال میں دو جزئی الفاظ کی محض چار قسمیں ہو سکتی ہیں اس کو مندرجہ ذیل نقشہ میں دیکھئے۔

۱ دو گرو SS آنا فح لن (SPONDU)

۲ لگھ گرو LS نظر ف عل (LAMD)

۳ گرو لگھ SI جام فاع (TROCHEE)

۴ دو لگھ II تم فاع (PYRRHIC)

ورنہ چھندوں میں رواج جزئی تقطیع کے لئے انگریزی کی طرح علامتیں نہیں ہیں دراز دو عددین کی طرح علامتیں بھی نہیں ہیں۔ اس لئے عظمت الشذالہ ان تریکیوں کو (۱) دو گرو (۲) لگھ گرو (۳) گرو لگھ اور (۴) دو لگھ کا نام دیا ہے۔

سہ جزئی الفاظ کی نہیں معلوم کرنے کے لئے عظمت الشذالہ لکھتے ہیں کہ ”تین اجزاء والے ایسے الفاظ سے شروع کیجئے جن میں تینوں اجزاء اگر دہوں“ (— — —) اب پہلے گرو کے نیچے لگھ لکھئے (— — —) اور باقی دونوں گرو بجنسہ نقل کر دیجئے (— — —) اس دوسری قسم میں جو پہلا گرو ہے اس کے نیچے گرو لگھ لکھا (— —) اور بقیہ گرو کو حوں کاڑاں اتار دیا (— —)

مفاع - فتح کن، اردو عرض میں مستعمل ہیں۔

عظمت الشرفاء نے درنگ پسندوں کی بنیاد پر انگریزی عرض سے استفادہ کر کے ایک نئے عرض کا خاکہ پیش کیا ہے جو اردو عرض سے زیادہ لچکا رہے مگر اس میں بعض کمزوریاں بھی ہیں۔ ایک یہ کہ ہندی میں سکن اور متحرک حروف میں امتیاز نہیں کیا جاتا جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دو مختلف الفاظ مساوی الوزن معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً خبر اور نرم دونوں الفاظ کو تین ماترائوں کا مانا جاتا ہے جن کی گرو لکھ ترتیب اس طرح ہوتی ہے لگھ گرو (S)، گرو لگھ (S)، دبا تیں سے داتیں کی دوسری یہ کہ ہندی کے دو اربکان بھگن اور سگن میں بے وجہ امتیاز کیا جاتا ہے۔ بھگن میں ایک طویل اور دو خفیف ماترائیں ہوتی ہیں۔ جیسے لا کر۔ اور سگن میں اس کے برعکس دو خفیف اور ایک طویل ماترا ہوتی ہے۔ جیسے کر لا۔ مگر اردو عرض کے نقطہ نظر سے لا کر اور کر لا میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس طریقہ عرض میں اجزاء کی تعداد کا خیال رکھا جاتا ہے۔ جبکہ اردو عرض کو اجزاء کی تعداد سے کوئی سروکار نہیں بلکہ تعداد حروف سے تعلق ہے۔ تعداد اجزاء اور تعداد حروف کے اختلاف سے عربی و فارسی کی ہر سحر کی تقطیع میں مشکل پیش آتی ہے اور ایک ہی مصرع ایک تقطیع سے باز نہ آتا اور دوسری سے بے وزن ہو سکتا ہے نئی تقطیع میں آخری تہ قوافی حرف بھی متحرک مانا جاتا ہے جو اردو عرض کی مردود تہ قوافی کے خلاف ہے اس طرح سبب متوسط (یا ز) میں دو جز تصور کئے جاتے ہیں۔

عظمت الشرفاء نے اپنے طریقہ تقطیع کے اصول اس طرح بیان کئے ہیں کہ

(۱) تقطیع کے وقت کوئی رکن تین اجزاء سے زیادہ کا نہیں لیا جائے گا

اور پانچ یا زیادہ اجزاء والے الفاظ میں صرف تین اجزاء کو لے کر ایک

رکن سمجھا جائے گا اور باقی کے جز یا اجزاء کو دوسرے رکن کا جز قرار دیا

جائے گا۔

(۲) تقطیع میں رکن محض ایک یا دو جز کا بھی قبول ہوگا۔

(۳) ایک ہی مصرع کی تقطیع میں ایک یا دو یا تین اجزاء والے ارکان

بے تکلف لئے جاتیں گے^{۱۷}

(۳۱) اچھا چودہ ارکان کی روشنی میں تقطیع جن جن صورتوں میں ہو سکے وہ

سب صورتیں درست ہوں گی^{۱۸}

عظمت اشغال ایک مصرع کی تقطیع تین طرح ایک جزی دو جزی سہ جزی تجویز کرتے ہیں اور تینوں کو درست قرار دیتے ہیں مگر ان کے خیال میں عام طور پر وہی طریقہ مستحسن ہو گا جس میں زیادہ سہولت ہو۔ مگر یہ نہیں بتاتے کہ کس طریقہ سے تقطیع کرنے سے سہولت رہتی ہے۔ سہولت دیکھنے کے لئے تین طریقوں سے تقطیع کرنی پڑتی ہے، تب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کونسا طریقہ سہل اور سوزوں ہے۔ پھر بھی وہ سہ جزی تقطیع کو ایک جزی اور دو جزی تقطیع پر فضیلت دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں تقطیع کو ایک عام اور بیشتر کارآمد اصول کے تحت لانے کے خیال سے سہ اجزائی کو ترجیح دی جانی مناسب ہے^{۱۹} اس اصول کے تحت تقطیع کی یہ مثال دیکھئے۔

۱۔ سہ اجزائی تقطیع

ک	ی	ن	یہ	بن	را	ط	سے	جا	کے	پو	چھا
لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو
ف	عو	بن	ف	عو	بن	ف	عو	بن	ف	عو	بن

۲۔ دو اجزائی تقطیع

ک	ی	ن	یہ	بن	را	ط	سے	جا	کے	پو	چھا
ف	عل	نا	ع	ف	بن	ف	عل	نا	ع	ف	بن

۳۔ ایک جزی تقطیع

ک	ی	ن	یہ	بن	را	ط	سے	جا	کے	پو	چھا
لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو	لگھ	گرو	گرو
ف	بن	ع	ف	بن	ع	ف	بن	ع	ف	بن	ع

کسی نے یہ بقراط سے جا کے پوچھا "کی تقطیع تین طریقوں سے کرنے سے یہ تین وزن حاصل ہوتے ہیں۔"

(۱) ف عون ف عون ف عون ف عون

(۲) ف عل فاع فع لن ف عل فاع فع لن

(۳) ف فع ف فع ف فع ف فع ف فع ف فع

اگرچہ یہ تقطیع تینوں طرح سے صحیح ہے مگر بادی النظر میں تین الگ الگ وزن معلوم ہوتے ہیں۔ ایک عام آدمی کے لئے یہ جانتا بہت مشکل ہے کہ یہ تینوں اوزان ایک ہی بحر کی تین صورتیں ہیں یا تینوں الگ الگ اوزان ہیں۔ اسی طرح بعض بحر اسی ہی جن کے دو دو برابر ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔ اس طریقہ تقطیع میں ایسے مفسر عوں کی تقطیع کے لئے یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ ایک جزی دو جزی یا سہ جزی تقطیع میں سے وہ طریقہ اپنا یا جائے جو تقطیع کے ارکان کو بھی دو برابر کے ٹکڑوں میں تقسیم کرنا ہو یا کم از کم رکن ٹکڑے ہو کر وقف کا دھرا دھرا اور ادا دھرا نہ پڑتا ہو مثلاً غالب کا یہ مصرع ہے۔

دیر نہیں حرم نہیں، در نہیں آستان نہیں،

سہ اجزائی تقطیع

دے رن	ہیں حرم	ن ہیں	درن ہیں	آس تا	ن ہیں
فاع ل	فاعلن	فاعل	فاعل	فاعلن	فعل

اس مثال میں بشرام (وقف) نے مصرع کو دو برابر حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور تقطیع کے اجزا بھی صحیح صحیح استعمال ہوئے ہیں۔ دوسری فاصات یہ ہے کہ ایک ہی مصرع میں اصول نمبر ۲ اور نمبر ۲ کے مطابق مختلف اجزائے ارکان استعمال ہوئے ہیں۔

عبدالرحمن خان اپنے مضمون "مردن جدید" میں اس طریقہ تقطیع پر معترض ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس طریقہ تقطیع سے تقطیع کا منشا یوں نہیں ہوتا کہ اور مثال میں یہ شعر پیش کرتے ہیں۔

جب تک شہر آباد رہے گا نام تمہارا یاد رہے گا

عنکبوت اللہ نماں کے طریقہ تقطیع سے اس شعر کی تقطیع اس طرح ہوتی ہے ۔

فعلن	فعلن	فاع	فعل	نح
فاع	فعل	فعلن	فاع	فعلن

اس طریقہ تقطیع کے بارے میں عبدالرحمن خاں رقم طراز ہیں کہ :

”ان دونوں قسم کی تقطیع میں کہا مناسب ہے ہمارے خیال ناقص میں
حب تک اس تقطیع کو توڑ پھوڑ کر از سر نو غور نہ کیا جائے مقتدی تو درکار
مفتی بھی نہیں سمجھ سکتا کہ ان دونوں مصرعوں کا ایک ہی شعر میں جمع کرنا
جائز ہے یا نہیں“

اس طرح عنکبوت اللہ خاں کا نظریہ عروضی اگرچہ مفرد ہے مگر اس میں بعض کمزوریاں بھی ہیں۔
مجموعی طور پر اس نظریہ ، دھن نے شاعروں کے لئے ایک فضائے بسیط کے دروازے ڈاکر دیئے
ہیں۔ مگر یہ طریقہ تقطیع ہمارے مزاج موسیقی سے پوری طرح مطابق نہ ہونے کی وجہ سے شرف قبولیت
حاصل نہ کر سکا۔

رباعی کے اوزان اور ماترائی چھند

عنکبوت اللہ خاں نے رباعی کے اوزان کے نعم البدل کے طور پر ماترائی چھند تجویز کئے
ہیں۔ رباعی ایک جامد اور محدود سا پنجہ ہے۔ اس میں سخت عروضی پابندیاں ہیں۔ رباعی بحر ہزج سے
خصوصاً اور ہزج کی دو شکلوں یعنی اربعہ و اخرم تک محدود ہے۔ بحر ہزج مثنیٰ اربعہ کا پہلا رکن
مفعول اور بحر ہزج مثنیٰ اخرم کا مفعولن ہے اور دونوں کے تمام اوزان کا آخری رکن فعول۔ فعل
فاع اور فع میں سے کوئی ایک ہوتا ہے۔ اس عروضی سانچے پر نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی نہ
صرف یہ کہ بحر ہزج کے اوزان اربعہ و اخرم کی ۱۲-۱۲ شکلوں تک محدود ہے بلکہ ان کے داخلی اور

ذیلی ارکان کی ترتیب کی تابع بھی ہے۔ عروضیوں نے یہ پابندی بھی عائد کی ہے کہ اگر رکن کے آخر میں سبب ہو تو اس کے بعد آنے والے رکن کی ابتداء بھی سبب سے ہونی چاہیے۔ اور اگر رکن کے آخر میں وتد ہو تو اس کے بعد آنے والے رکن کی ابتداء بھی وتد سے ہونی چاہیے۔ غفلت اللہ خاں انھیں عروضی پابندیوں کے خلاف احتجاج کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ "کوئی معقول وجہ نہیں کہ رباعی کے لئے کوئی خاص وزن لازمی گردانا جائے"۔ دوسرے وہ رباعی کو قطعہ بند نظم کی طرح وحدتِ مضمون کی ایک مسلسل زنجیر بنا دینا چاہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "یہ بھی ضروری نہیں کہ ایک شاعر کی رباعیاں باہذا معنی ایک دوسرے کے کوئی لگاؤ اور تسلسل نہ رکھیں"۔ ان کے خیال میں رباعی کے بعض اوزان مترنم اور بعض غیر مترنم ہے اس لئے غیر مترنم اوزان کو ترک کر کے دوسرے ایسے مترنم اوزان شامل کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو قدیم عروض میں نہیں لیکن ماترائی چندوں کے طریقہ کار کو اختیار کر لینے سے بنائے جاسکتے ہیں۔ ماترائی چند کے نقطہ نظر سے رباعی کے اکثر اوزان میں صرف ۲۰ ماترائیں ہوتی ہیں۔ مثلاً

(۱) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل

SI ISSI ISSI ISS

(۲۰ ماترائیں) ۲۱ ۱۲۲۱ ۱۲۲۱ ۱۲۲

(۲) مفعولُ مفاعیلُ مفعولن فاعیلن مفعولن فاعیلن

S SSS SSSI ISS

(۲۰ ماترائیں) ۲ ۲۲۲ ۲۱۲۱ ۱۲۱

(۳) مفعولن فاعیلن مفاعیلن فاعیلن فاعیلن فاعیلن

SI ISSI SSS SSSI

(۲۰ ماترائیں) ۲۱ ۱۲۲۱ ۲۱۲ ۲۲۲

(۴) مفعولن فاعیلن مفاعیلن فاعیلن فاعیلن فاعیلن

S SSSI SSSI SSSI

غفلت اللہ خاں ہر اس وزن کو جس میں بیس ماترائیں ہوں رباعی کا وزن قرار دینے پر مصر

ہیں۔ "پھول پھٹا رہے پھول پھٹا رہے دریا" میں بیس ماترائیں ہیں۔

اگرچہ یہ مہر رباعی کے مروجہ اوزان میں نہیں ہے چونکہ اس میں ۲۰ ماترائیں ہیں، اس لئے اس رباعی کا وزن قرار دینے پر مہر ہیں۔ ان کے خیال میں ماترائی چھند کے طریقہ کار کو اپنا کر ایسے اوزان میں لائے ہیں جس میں سیکڑوں سرلی قسین دستیاب ہو سکتی ہیں۔ اس لئے یہ فیصلہ صادر کرتے ہیں کہ یا تو اعلیٰ کے لئے کوئی خاص وزن مخصوص نہ کیا جائے یا مترک اصول کے لحاظ سے یہ تسلیم کر لیا جائے بیس ماتراولے وزن کی جتنی قسین (بھید) ہیں ان سمجھوں میں رباعی تکھی جاسکتی ہے۔

رباعی کے بعض اوزان ۲۱ ماترا کے بھی ہوتے ہیں مثلاً

مفعول مفاعیل مفاعیل مفعول (۲۱ ماترائیں)

اس طرح کے ۲۱ ترازی اوزان کے سلسلے میں یہ لکھتے ہیں کہ "بعض بحرول کے آخر میں ایک اترا زیادہ بھی آسکتی ہے جس کو ساقط سمجھا جائے گا" لیکن ۲۰ ماترا وزن کے سیکڑوں شرعی ٹکڑے بھی ہو سکتے ہیں جن میں کو وزن نہیں ہو سکتا۔ ایسی صورت میں محض ماترا وزن کی تعداد ذرا باقی کے اوزان کی بنیاد نہیں ہو سکتی۔ غفلت اللہ خان کے خیال میں اگر ماترائی چھند کے اصول کو مان لیا جائے تو بجائے چوبیس بحرول کے رباعی کی بحرول کی تعداد میں ہزار نو سو چھیالیس تک پہنچ جاتی ہے؟ اس تعداد کو ایک مشہ کے ذریعہ اس طرح پتہ کرتے ہیں۔

ماترائی تعداد	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
بھیدوں کی تعداد	۱	۲	۳	۵	۸	۱۳	۲۱	۳۲	۵۵	۸۹

اس نقشہ میں اوپر کے خانہ کے عدد ماترائی کی تعداد کو ظاہر کرتے ہیں اور نیچے کے خانہ کے عدد اوپر کے خانہ کے چھند کی قسموں کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ مثلاً "اوپر کے خانہ میں چار کا چند ہے جسے اس کے یہ معنی ہوئے کہ چار ماترا والا چھند ہے تو اس کے نیچے کے خانہ میں پانچ کا عدد اس چار ماترا والے چھند کی قسین بتاتا ہے ۱۰ چھاب پانچ ماترا والے چھند کی قسین معلوم کرتی ہیں تو چار ماترا والے

چھند لو نیچے جو پانچ کا عدد ہے اس کو تین مائرا والے چھند کے نیچے والے تین عدد کو جوڑ لیں گے آ
 (۵ + ۳ = ۸) تیس پانچ مائرا والے چھند کی ہوں گی۔ اس اصول پر باقی تیسوں کا خاکہ اس طرح
 بنایا جاسکتا ہے۔

مائرا کی تعداد	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
چھندوں کی تعداد	۱۴۴	۲۳۳	۳۷۷	۶۱۰	۹۸۷	۱۵۵۷	۲۵۸۴	۴۱۸۱	۶۷۶۵	۱۰۹۴۶

محض مائرا کے چھند کے طریقہ کار کو پنانے سے ہی رباعی کے اوزان کی تعداد نہیں بڑھتی خوا
 رباعی کے قدیم اوزان کو اگر ایک خاص انداز سے ترتیب دیا جائے تو ان کی تعداد بیاسی ہزار نو سو چوبیس
 ہو جاتی ہے۔ اس کی ترکیب یہ ہے کہ جب ایک حصہ کے بارہ بارہ وزنوں میں سے ہر ایک وزن سے
 پہلے مصرع کے ساتھ دوسرا مصرع بارہ بارہ طرح لگایا جائے تو دوسرے مصرع کے ملنے سے یعنی بارہ
 بارہ سے ضرب دینے سے ایک سو چوالیس شکلیں پیدا ہو جاتی ہیں (۱۲ × ۱۲ = ۱۴۴) اور جب
 ان ایک سو چوالیس شکلوں میں سے ہر ایک شکل کے ساتھ تیسرا مصرع چوبیس چوبیس طرح لگایا جائے
 تو اس تیسرے مصرع کے ملنے سے یعنی چوبیس کو ایک سو چوالیس میں ضرب کرنے سے تین ہزار چار سو
 شکلیں پیدا ہوتی ہیں (۱۴۴ × ۱۲ = ۱۷۲۸ = ۱۲ × ۱۴۴) اور جب ان تین ہزار
 سو چھپن شکلوں میں سے ہر ایک شکل کے ساتھ چوتھا مصرع بارہ بارہ طرح لگایا جائے تو اس چوتھے
 مصرع کے ملنے سے یعنی بارہ کو تین ہزار چار سو چھپن میں ضرب دینے سے اکتالیس ہزار چار سو بہتر کا
 شکلیں پیدا ہوتی ہیں (۱۷۲۸ × ۱۲ = ۲۰۷۳۶) جب ایک دائرہ کے اوزان کی تعداد اکتالیس
 ہزار چار سو بہتر ہے تو وزنوں کی شکلوں کی تعداد بیاسی ہزار نو سو چوالیس ہو جاتی ہے جن
 وزن اور ترتیب مصاریع میں کوئی نہ کوئی فرق ضرور ہو گا۔ عظیم الشان منشائے رباعی کے
 اوزان کی تعداد کو بڑھا دینا نہیں تھا بلکہ بنیادی خیال یہ ہے کہ رباعی کے عروضی سلجھے کی سخت گہر

م کیا جائے اور مارتک طریقہ کار کو اپنا کر اس میں لچک، وسعت اور تنوع پیدا کیا جائے جس سے
 نئی میں موسیقیت، روانی اور نغمگی کے عنصر کا اصفانہ ہو اور شاعر آسانی سے اپنے تاثر کا اظہار کر سکے
 یہ طریقہ انھوں نے تجویز کیا ہے اتنا غیر شاعرانہ ہے کہ اس کو اپنانے سے شعری آہنگ اور شری آہنگ
 متباہر ختم ہو جاتا ہے۔

نظموں کی ہیئت

عظمت الٹ خال اردو کے پہلے خالص نظم نگار شاعر ہیں۔ انھوں نے محقق نظمیں لکھیں اور
 دکی دوسری اصناف سخن کی طرف قطعاً توجہ نہیں کی۔ سریلے بول میں، ۳۷ جہولی بڑی نظمیں ہیں جن میں
 جے میں کوئی "ورڈ سو رتھ" کی نظم زدی کلک کا ہم سات ہیں۔ ورڈ سو رتھ کی نظم دی آر سیون کا
 سب۔ سخامس ہارڈی کی نظم ہیری ڈی کا تر یا چاہ برزانگ کی نظم اے دیونس، لاسٹ ورڈ
 سخاند صب ہیریڈتھ کی نظم دی ینگ یز پر کا یونان کے جزیرے۔ بائرن کی نظم ایلز آف
 یں کا جھیل جھیل، برزانگ کی نظم اے پریشی دمن کا "اگر بوت بن خواب کی تیند سو دے، شیکسپیر
 نظم نوڈان ٹو سلیپ کا ترجمہ اور ایک گیت کا ترجمہ ہے جو برزانگ کی نظم پی پاپاسس والی
 کے ایک گیت کا ترجمہ ہے۔ ان ترجموں میں گیت کا ترجمہ "معرا نظم" کی ہیئت میں ہے باقی
 جے یخوتہ فیہ اور سندوں کی پابندی کی وجہ سے باقاعدہ شاعری کے دائرہ میں شامل ہیں۔ انھوں
 نے شبن کی نظم کلاؤڈ کے ابتدائی مصرعوں کا ترجمہ اپنے مضمون "شاعری" میں دیا ہے جو آزاد نظم کی
 ہیئت کا اولین نقش ہے۔

عظمت الٹ خال کی نظموں کی ہیئت میں اوزان و بحر قافیہ اور بندوں کو خصوصاً اہمیت
 حاصل ہے۔ اوزان و بحر کے دائرہ میں انھوں نے جدت سے کام لیا ہے۔ ان کی بعض نظمیں اردو
 میں ہیں بعض ہندی چنگل کے اصول کے تحت ہیں اور بعض نظموں میں اردو ہندی اوزان کا
 تراش ہے۔ ۱۰۔ بعض نظمیں ان کے اپنے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہیں۔ مثلاً

نور شامست آواز والے پرندے	ترہی کوک خوشیوں کا اک راز ہے
پرندہ کہوں یا تو بچپن کی مرے	بھٹکتی ہوئی سی اک آواز ہے
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن

بحر متقارب سالم بحر متقارب محذوف

مری جان ہو کہ مرا بدن تری جود گاہ ہے اے دہ

تری خاک ان کا خمیر ہے

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

یہ بحر کامل کی ایک صوت ہے۔ یہ بحر عربی میں مسدس اور فارسی میں مثنیٰ شکل میں رائج
یعنی عربی میں ایک مصرع میں تین اور فارسی میں چار رکن رکھے جاتے ہیں، غنطت الشرفان۔
ایک مصرع میں دو رکن رکھے ہیں۔

چلو آؤ بس ہو چکی جنگ پیارے نہ چھوڑیں نہ الجھیں نہ روئیں بس اب

محبت کا پہلا سا ہر رنگ پیارے ہوا جو ہوا آؤ سوئیں بس اب

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فصل

بحر متقارب سالم بحر متقارب محذوف

پیارا پیارا گھر اپنا وہ چسپ کہاں اپنے گھر کا وہ بات کہاں اپنے گھر کی۔ پیارا پیارا گھر اپنا

وہ رات کہاں اپنے گھر کا وہ رات کہاں اپنے گھر کی۔ آنکھوں کا تارا گھر اپنا

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

بحر متدارک مخبون مسکن و مخبون

نمھانا صب مرے گھر کی دیو کی کے بالائے سینہ کھٹا ہے محبت کا تازہ کنول

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فصل

بحر متقارب سالم بحر متقارب محذوف

یونان کے جزیرے۔ یونان کے جزیرے یونان کے جزیرے سافو کا دل لگانا بلبل کا سا چکنا

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن
 بحر مضارع مرفوع مضاعف اعراب

دام میں یاں نہ آئے

جان ملی ہے اس لئے دکھ میں اسے گھٹائیے
 بحر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑائیے
 دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائیے
 منفعان مفاعلن منفعان مفاعلن
 بحر رجز مطوی مخبون

الی بوی سے تیرے بھولے سے کچھ ہے
 دل دجاں فدا کروں
 ترے چین پہ سکھ پہ میں مری جاں مٹا کروں
 ابھی آنکھ ڈری سی ہے ابھی آنکھ لڑی سی ہے
 اترائی نقطہ نظر سے یہ نظم بارہ مائراؤں کی ہے۔ اس کا وزن بھی عفت اتشدخاں کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔

کوئی شے کبھی بُری نہیں ہے کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے
 ہے یہ زندگی جب پہلی کوئی اس کا یاں تو حل نہیں ہے
 وہ ہوں بھول جس کا کھل نہیں ہے
 وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

یہ نظم عربی اوزنان کے ترمیم شدہ وزن میں ہے اور عفت اتشدخاں کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔

تقطیع سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایک مائراؤں نظم کے علاوہ مندرجہ بالا نظمیں باقاعدہ اردو بحر میں ہیں۔ ان میں عفت اتشدخاں نے زیادہ سے زیادہ یہ جدت کی ہے کہ ایک ہی نظم کے

ایک بند میں ایک بحر کے دو اوزان کا اجتماع کر دیا ہے۔ اردو کے عروض پر امتزاج جائز ہے بعض نظموں کے بعض مصرعے ان اوزان پر تقطیع نہیں ہوتے مگر وہ عظمت اشعار کے ای ذکر وہ عروض کے مطابق صحیح ہیں۔ ایسے مصرعے نظم کی روانی میں خلل ڈالتے ہیں۔ مزید چند نظموں کو دیکھئے۔

آئے بادل کالے کالے سمودھنے لگتی مٹوالے اڈے پھیلے تلاتے تھکتے

فعلن فعلن فعلن فعل فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

بحر متقارب مثنیٰ مضاعف (شانزدہ رکنی)

اس نظم پر مولوی عبدالحق صاحب نے حسب ذیل نوٹ لکھا ہے۔

"یہ خاص ہندی چیز ہے (یعنی برکھارت) ہندی ہی بحر میں ادا کی گئی

ہے جو اس کے لئے موزوں ہے۔"

یہ نظم محض ہندی بحر میں نہیں ہے بلکہ بحر متقارب میں ہے لیکن اس کے بعض مصرعے بحر

مقارب میں تقطیع نہیں ہوتے۔ مثلاً یوں کے گھوڑے سہمے سہمے پہاڑ ٹھکانی ٹھکانی۔

یوں کا جھکڑ مینہ کا ترتر۔ یوں کا کانا وہ سائیں سائیں وغیرہ اس نظم میں عظمت اشعار نے

اردو عروض اور ہندی سنگل کا امتزاج کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین کے خیال کے مطابق یہ نظم

ہندی ماترائی بحر لاوٹی میں ہے جس میں تیس ماترائیں ہوتی ہیں اور سو لہوئیں ماترا کے بعد وقفہ ہوتا ہے

اونچے اونچے پھیلے پھیلے نظرات کے پالے میل سر دو گرم زمانہ دیکھے

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

اس نظم کے بعض مصرعے بحر متقارب میں ہیں مگر بہت سے مصرعے اس وزن پر تقطیع نہیں

ہوتے اس میں بھی ہندی سنگل اور اردو عروض کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اس نظم کا بحر ۳۰ ماترا

کا ہے۔ ۱۶ ماتراؤں کے بعد وقفہ ہے۔

برکھارت کی گھٹا چھاتی ہے فعلن فعل فعلن فعلن فعلن

بالوں کو کھولے رات آئی ہے فعل فاعل فعلن فعلن
اندھیارے میں گہرائی ہے فعلن فعلن فعلن فعلن
جھڑی لگی ہے ہلکی ہلکی د کوئی وزن نہیں ہے

عظمت الشخاں نے اس میں بھی وہی تکنیک برتی ہے پہلے میں مصرعے اردو عروض کے دائرہ میں اور چوتھا ان کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہے۔ اس تقطیع سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عظمت الشخاں کی نظمیں چار طرح کے اوزان میں ہیں۔

- ۱۔ بعض نظمیں مائراؤں کی تعداد مقرر کر کے کہی گئی ہیں۔ جو ان کے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہیں۔
- ۲۔ چند نظمیں ہندی مائرائی بحر میں ہیں۔
- ۳۔ بعض نظمیں اردو عروض کے مطابق ہیں۔
- ۴۔ بعض نظمیں اردو عروض کی ترمیم شدہ صورت میں ہیں یعنی بعض ارکان میں کمی بیشی کر کے کہی گئی ہیں۔

ساخت

عظمت الشخاں کی نظموں کی ساخت پر اردو مسطر اور انگریزی اسٹینز فارم کے بے چلے اثرات ہیں۔ انھوں نے اپنی تمام نظموں میں بندوں کا اہتمام کیا ہے۔ بندوں کا یہ اہتمام ایک طرف مسطر کی مختلف شکلوں کی باددلاتا ہے اور دوسری طرف اسٹینز فارم سے قریب ہے۔ مصرعوں کی تعداد کے پیش نظر ان کی نظموں کو مسطر کی بعض شکلوں کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے مگر ان نظموں میں ترتیب قوافی جداگانہ ہے جو اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ نظمیں اسٹینز فارم سے قریب ہیں، ان نظموں میں اوزان کا تنوع بھی ہے یعنی ایک ہی نظم میں دو اوزان یا دو مختلف بحر میں کا تنوع ملتا ہے۔ قوافی کی نئی ترتیب اور اوزان کا تنوع دونوں چیزیں ایسی ہیں جو عظمت الشخاں کی نظموں کی ہیئت کو جدید بناتی ہیں۔ چند نظموں کے بند دیکھئے۔

میر چلے بادل بھورے صوبے کالے دھنکے دھنکائے دھنواں ہوا میں جوں بل کھائے
بجل چکے جانمنی جیسے نوہ کی چادر پھیلے دور گرج بھی ڈھول بجائے
اس نظم میں فعل فاعل فعلن اور فعلن فعلن کی مختلف ترتیب پر آہنگ کی بنیاد قائم ہے۔ یہ

ترتیب قدیم صورت سے مختلف اور انگریزی اسٹینڈرڈ فارم کی بحر کی آزادی سے کسی قدر نزدیک ہے۔

وہ چوٹی بکھوری کہ اہراتی تانگن

وہ ہرنی کی آنکھیں سیہ اور بڑی

رسلی چمک ان میں وہ شبنمی

وہ بچپن کی سی تازگی چھایا جو بن

یہ نظم ہندی بحر میں ہے۔ اس کے آہنگ کی تخلیق میں عظمت اشعار نے قافیوں کی صوتی
کھٹک لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور ہندی بحر کی آزادی سے کام لیا ہے۔

وہ بہار پر جوانی وہ بھرا بھرا سا جو بن

وہ بھرا ہوا سا پانی وہ جھکتا رنگ و ریغن

مری ماہتاب تم تھیں مری آفتاب تم تھیں

عظمت اشعار کے ذہن میں نظم کا ایک تصور تھا۔ وہ نظم کو زیادہ مربوط اور مسلسل بنانا
چاہتے تھے۔ انھوں نے مستطاتی شکلوں کی خرابیوں کی نشاندہی کی ہے اور دکھایا ہے کہ مستطط کے ہر بند
میں مختلف المزاج مصرعوں کو یکجا کر دیا جاتا ہے اور بس۔ جس سے نظم میں دو عینوی وحدت پیدا نہیں
ہوتی جو نظم کے لئے ضروری ہے۔ مستطط کی مختلف شکلوں میں ہی نہیں بلکہ اردو کی دوسری پشتوں مثلاً
مشذی اور غزل میں بھی انھوں نے انشاد اور بے ربطی محسوس کی ہے۔ اس وجہ سے عظمت اشعار
نے اپنی نظموں کو بندوں میں تقسیم کیا۔ یہ بند مستطط کے بندوں سے مختلف ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں ربط مسلسل
ہے لفظ لفظ سے اور مصرع مصرع سے مل کر ایک اکائی کی تشکیل کرتا ہے اور خیال کے بہاؤ کے
مطابق ترتیب پاتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ

”بنار کو بحیثیت مجموعی ایک نرمی جسے تصور سمجھے مصرعے چھوٹے ہوں

یا بڑے توانی کی ترتیب ہو یا نہ ہو بڑی شرط یہ ہے کہ کل مصرعوں اور توانی

کی ترتیب میں ایسی عضو بندی ہو کہ بند کا بند گٹھا ہو اچست در نشی سدا دل

جسم بن جائے میں جس کے ہر عضو میں تناسب اور نغمے کی آہنگ ہو۔“

عظمتِ اندھاں نے نظم کے بند کو "جسرا" اور "گٹھا" ہوا چست نیز در زشی سڈوں جسم" کہا ہے اور ایسے جسم کی "عضو بندی" پر زور دیا ہے اس کے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں عصبی حیثیت کا تصور تھا اور وہ نظم کے تمام حصوں کو ایک دوسرے سے مربوط ایک دوسرے میں پیوست اور ایک دوسرے کا مکمل خیال کرتے تھے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نظم شاعر کے شعری تجربہ کے لپٹن سے ابھر کر آئے اور تخلیقی عمل سے پوری طرح گزری ہو عظمتِ اندھاں نے اس طرف بھی معنی خیز اشارہ کیا ہے۔

"شاعر اپنے خیالات اور اپنی روح کے نغمے کے مطابق بار وضع کرنے جس وقت شاعر کے اسخان کی گہرائیوں میں سے خیالات اور جذبات کنول کی کلیوں کی طرح ہراتے دماغ کے شعوری بہاؤ کی سطح پر آتے ہیں تخیل کے جان ڈالنے والے سانس سے کھلنے لگتے ہیں تو شاعر کے دل میں ایک نو بہم سا ترنم گئی بھولی ہوئی شے کی طرح پھرنے لگتا ہے۔"

عظمتِ اندھاں نے شاعر کے اسخان کی گہرائیوں کے استعارہ میں تخلیقی عمل کی پراسرار کارگاہ کا ذکر کیا ہے اور خیالات و جذبات کے کنول کی کلیوں کی طرح ہراتے دماغ کے شعوری بہاؤ کی سطح پر آنے کا ذکر کر کے تخلیقی عمل کو بیان کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ شعری تجربہ اور تخلیقی عمل کی اہمیت کو نہ صرف یہ کہ تسلیم کرتے تھے بلکہ ناگزیر سمجھتے تھے۔ موصول کا تصور نظم بہت واضح اور مکمل تھا ایک طرف وہ شعور اور وجدان کے مشترک عمل کے قائل تھے اور دوسری طرف جدت اور روایت کے استراج سے انھوں نے داخلی اور خارجی سطح پر نظم کو عصبی وحدت بنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔

عظمتِ اندھاں کے تصور نظم میں قافیہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ انہوں نے محض ایک نظم پر قافیہ لکھی ہے ورنہ تمام نظمیں مقفٰی ہیں۔ ان کے نزدیک قافیہ ترنم کا ایسا آئینہ ہے جو بندیں "سرلی پل" ڈال دیتا ہے۔ وہ محض قافیہ پرانی کے قائل نہیں محض قافیہ آرائی کے دلدار

بھی نہیں بلکہ وہ قافیہ سے کئی کام لینا چاہتے تھے ایک تو قافیہ شعر کے مفہوم کے کسی خاص جز کا عکاس ہو دوسرے بند یا شعر میں ایسا خوشگوار آہنگ پیدا کرے جو ترسیل خیال میں مدد کرتا ہو۔ دراصل وہ قافیہ کی آواز اور اس کی آواز کی اشاریت، دونوں کے جادو سے کام لینا چاہتے تھے اور قافیہ سے انہوں نے یہ کام لینے کی کوشش بھی کی مگر جس طرح زندگی کے تمام شعبوں میں نظریہ و عمل کے درمیان خلیج حائل رہ جاتی ہے اسی طرح عظمت اللہ خاں کی نظموں کے بعض بند بے ربطی کا شکار ہیں اور ان بندوں کے قوافی ترنم کا آبشار معلوم نہیں ہوتے مثال کے طور پر:

ہمیں کیا خبر تھی بسنت کی گئے دن وہ اندر پڑوس بھی
تھا پڑھائی سے نہ سخت جی پڑی یاد طفلی پہ اوس سی
تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس بند کے تمام مصرعوں میں رہ ربط نہیں جو ان کے نظریہ کے مطابق ایک ترنمی جھڑ بناتا ہے اور قوافی میں رہ آہنگ بھی نہیں جو بند میں سرلی ہلچل ڈال دیتا ہے اس کے برعکس اس میں سیاٹ پن اور خشکی کا احساس ہوتا ہے۔

تکنیک

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی تکنیک میں خارجی سطح پر اوزان و بحر بندوں کی تقسیم و ترتیب اور قوافی کا التزام نیز داخلی سطح پر عورت کے جسم کا حیا کا بیانیہ اور اس کے جذبات کی عکاسی شامل ہے۔ انھیں دو قسم کے عناصر کے امتزاج سے ان کی نظموں کی تکنیک نے جنم لیا ہے۔ ان کی ہر ایک نظم کی تکنیک علیحدہ ہے اور ایک نظم کی تکنیک سے دوسری نظم کی تکنیک کو بحر و قوافی بندوں کے مصرعوں کی تعداد اور شاعری کی زبان علیحدہ کرتی ہے۔ ہر نظم کی تکنیک شعری تجربہ کے بطن سے نمودار نہیں ہوتی ہے کیونکہ اس میں آورد اور شعوری کوشش کو ضرورت سے زیادہ دخل ہے یہ عیب نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ شعری تجربہ اپنی تانگا اور لولائی کے ساتھ مختلف مصرعوں کا شکل میں ڈھل جاتا ہے ان مصرعوں کی ترتیب و تہذیب سے ایک بند وجود میں آتا ہے لیکن ایک بند کی تشکیل ہونے کے بعد نظم کے دوسرے بند اسی تکنیک اور سانچے میں ڈھالے گئے

ہیں۔ عظمت اللہ خالقِ دلی نظر لے لیجئے اس کی تکنیک میں اسکی تصنیع آورد کی جھلک نظر آتی ہے
مثال کے طور پر پیش کیا نظم کا یہ بند دیکھئے۔

اوپر ادھے پھیلے پھیلے فطرت کے پاسے پھیل
سرد و گرم زمانہ دیکھ
جتنے مضبوط اتنے پرانے گہری جڑوں والے پھیل
جتنا اد پرانتا نیچے

بندوں میں تقسیم ہونے کی وجہ سے اس نظم کے تمام بندوں میں مصرعوں کی یہی تعداد اور
ترتیب ہے پہلا مصرع طویل دوسرا خفیف تیسرا طویل اور چوتھا خفیف ہے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ
اس بند میں خیال کا بہانہ اسی ترتیب کا متقاضی تھا تو یہ کیسے مان لیا جائے کہ دوسرے بندوں میں خیال
اور مصرعوں کے ارکان کی تعداد اور ترتیب میں مطابقت ہے۔ اور بندوں کی یکسانیت خیال کا لازمی
نتیجہ ہے۔ اس تکنیک سے خیال کے ارتقا میں رکاوٹ ہوتی ہے اور خیال بندوں کی ترتیب کا تابع
ہو کر مختلف ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں خیال کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے مگر نظم
بندوں کی وجہ سے ٹکڑا خیال یا بے ربطی کا شکار ہو جاتی ہے۔

ان کی نظموں کی تکنیک کی دوسری خرابی مختلف اوزان کے امتزاج یہ دو مختلف المزاج بحور
کی مطابقت سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک ہی بحر کے دو یا دو سے زیادہ اوزان یہ آہنگ کے بہاد اور
تسلسل میں رکاوٹ پیدا نہیں کرتے لیکن ایک ہی نظم میں اردو عروض اور ہندی سگل کے اوزان کے
امتزاج سے زبان اور سامعہ دونوں متاثر ہوتے ہیں۔ اور اس نظم کی موسیقیت میں وہ سحر پیدا
نہیں ہوتا جو جذبہ کے آہنگ کو الفاظ و اوزان کے ترنم میں ڈھلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور آواز کی
وہ اشاریت بھی پیدا نہیں ہوتی جو غنائی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر ”ہم سات ہیں“
سکایہ بند دیکھئے۔

بھلا سنھی سی جاں معصوم تاداں
کہ جینا ہو جس کے لئے کھیل سا
جسے بولی بولی میں محسوس ہو جان
اے کیا خیر موت ہے کیا بلا

اس بند کا پہلا مصرع قدیم اردو عروض کی رو سے خارج از بحر ہے باقی تینوں مصرعوں کا وزن ایک ہے۔ ان مصرعوں میں دوسرا اور چوتھا مصرع بحر متقارب کے فعلون فعلون فعلون فعلون وزن پر ہے اور تیسرے مصرع کا وزن فعلون فعلون فعلون فعلون ہے۔ پہلا وزن بحر متقارب منسوب اور دوسرا بحر متقارب سالم ہے۔ ان دونوں کے آہنگ میں نازک اور لطیف سا فرق ہے جس سے آواز کی اشاریت پر برا اثر نہیں پڑتا مگر پہلے مصرع کا وزن دفعون فعلون فعلون فعلون ہے یہ وزن نہ صرف یہ کہ قدیم عروض میں نہیں بلکہ اس کا آہنگ باقی تینوں مصرعوں سے ملحدہ ہے اور ناشائستہ ہے کہ نظم کے آہنگ کے بہادار اثر میں کمی کرتا ہے۔ وزن کی تبدیلی کا یہ جواز ہو سکتا ہے کہ وہ تبدیلی خیال اور تجربہ کی ندرت کے دباؤ سے شعری تجربہ کے بطن سے نمودار ہوئی ہے مگر یہ مصرع کچھ ایسا غیر معمولی اور خیاں انگیز بھی نہیں کہ اس کو ناگزیر سمجھا جائے۔ اس طرح غفلت اللہ خاں کی اکثر نظموں کی تکنیک مصنوعی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بند کے تصور کو عملی جامہ پہنانے کا شکار ہو گئے۔ اور اپنے ایجاد کردہ عروض کی بھول بھلیوں میں کھو گئے۔

اردو گیت کا ہیئت

گیت اور گیت سنانظیں ہیئت کے نقطہ نظر سے دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ خاص گیت کو ہندی میں شدد گیت اور گیت سنانظیں کو "پرگیت ملنک" کہا جاتا ہے۔ گیت اور گیت سنانظیں میں بعض داخلی عناصر مثلاً نائیت، داخلیت، جذبہ کی شدت اور لب و لہجہ کی نرمی اور گھلاؤ قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں مگر ہیئت سیل پر دونوں میں نمایاں فرق ہے۔ ڈاکٹر بھائی گیتھ مشرا نے "شدد گیت کی خصوصیت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے

"شدد گیتوں میں سوانہ بھرتی ردین کرنے والے گیت ہیں جن میں پہلے

پر تھم یاد و تیرہ پگنی ٹیک کے ردپ میں بد پر را ہونے پر دہرائی جاتی ہے" ۱۹۲

گیت کے لئے ٹیک کی پگنی لازمی ہے مگر محض ٹیک کی پگنی کی موجودگی کافی نہیں ہے۔ بلکہ

گیت کی ہیئت کا تعین کرنے کے لئے جدید گیتوں سے اس کی ہیئت کے اصول، خذ کرنے ہوں گے اور دو گیتوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ گیت کے لئے کوئی بحر مقرر نہیں ہے۔ یہ بحر بحر میں لکھا جاسکتا ہے۔ ٹیک کی چٹکتی کی تین صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(الف) یہ بند کے مصرعوں سے چھوٹی ہو سکتی ہے۔

(ب) بند کے دیگر مصرعوں کے مساوی الوزن ہو سکتی ہے

(ج) بند کے مصرعوں سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد میں زیادہ ہو سکتی ہے۔

ٹیک کی چٹکتی سے پہلے ایک اور مصرع ہوتا ہے جو ٹیک کی چٹکتی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ اس کی بھی تین صورتیں ہو سکتی ہیں :

(الف) یہ ٹیک کی چٹکتی سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد میں کم ہو سکتا ہے۔

(ب) یہ ٹیک کی چٹکتی کے مساوی الوزن ہو سکتا ہے۔

(ج) یہ ٹیک کی چٹکتی سے طویل ہو سکتا ہے۔

جدید گیت عام طور پر بندوں میں تقسیم ہوتا ہے۔ گیت کے ہر بند کے مصرعے باہم مقفی ہوتے ہیں۔ قافیہ کے نقطہ نظر سے ان کی بھی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً اگر کسی گیت کے ایک بند میں چار مصرعے ہیں تو ان کی مندرجہ ذیل ترتیب ڈالی ہو سکتی ہے۔

(۱) الف ب الف ب (۲) الف ب ب الف (۳) الف الف الف الف

(۴) الف الف ب ب، ان میں سے ۲ اور ۳ ترتیب قوافی بہت مقبول ہے۔ عود صنی نقطہ نظر سے گیت کے ہر بند کے مصرعوں کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(الف) تمام مصرعے آپس میں مساوی الوزن ہوتے ہیں۔

(ب) تعدادِ ارکان کے اعتبار سے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں مگر یہ صورت کیا ہے۔

اس طرح جدید گیت کی ہیئت کا تعین اس طرح کیا جاسکتا ہے کہ گیت ایک ایسی غنائی

نظم ہے جس میں ایک ٹیک کی چٹکتی ہوتی ہے جو بند پر بار ہونے کے بعد بار بار دہرائی جاتی ہے۔ یہ بند کے دوسرے مصرعوں سے تعدادِ ارکان یا ماتراؤں کی تعداد کے اعتبار سے کبھی مختصر کبھی طویل اور کبھی مساوی الوزن ہوتی ہے۔ بند کی آخری چٹکتی ٹیک کی چٹکتی سے باہم مقفی ہوتی ہے۔ یہ بھی ٹیک کی چٹکتی

کے کبھی مختصر کبھی طویل اور کبھی مساوی الاذن ہوتی ہے۔ ہر بند کے تمام مصرعے اگرچہ متقفی ہوتے ہیں مگر ان کی ترتیب قوافی مختلف ہو سکتی ہے اور ہر بند کے مصرعوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ ایک بند کے مصرعے مساوی الاذن ہوتے ہیں یا ان میں ایک بحر کے دو اوزان استعمال ہو سکتے ہیں۔ ایک گیت میں ایک بحر اور ایک ہی لے ہوتی ہے۔ قلیل شغائی کا یہ گیت دیکھئے :

گوری زیچ بجا رنا چے

من ہی من میں تڑپے پھر بھی کر کے ہارنٹا رنا چے

گوری زیچ بجا رنا چے

ناچ رہی ہے چاندی دہن اپنی یج سے دور
قسمت کھوئی طاسا جن چھوٹے روکھ گیا سیندور
آس نراس کے دورا ہے پردکھیا کا پیار ناچے

گوری زیچ بجا رنا چے

ناچ رہی ہے یوں ابیلی اپنا درد چھپائے
جیسے کوئی زخمی ناگن بل کھائے لہرائے
برہمن کا دکھ آنسو بن کر ملکوں کے اس پار ناچے

گوری زیچ بجا رنا چے

پسٹ کی آگ بھلے دنیا نیچے کے دین ایمان
مجبوری جب کرس اثارہ ناچے ہر انسان
چاندی کی جھنکاروں کے سنگ ناچے ب سنار ناچے

گوری زیچ بجا رنا چے

یہ گیت جدید گیت کی ہیئت کا مکمل نمونہ ہے اس میں گوری زیچ بجا رنا چے جو ٹیک کی چلتی ہے، ٹیک کی چلتی ہے پہلے ہر بند میں ایک مصرع آتا ہے جو ٹیک کی چلتی ہے باہم متقفی ہے۔ گیت بندوں میں تقسیم ہے اور ایک ہی بحر میں ہے

گیت کی ہیئت میں بعض تنوعات بھی ملتے ہیں مثلاً یہ کہ گیت کی ابتدا میں مکرر کے طور پر

ایک ٹکڑا ہوتا ہے جس میں ایک یا ڈیڑھ مصرع ہوتا ہے جو ٹیک کی چٹکتی کے علاوہ ہوتا ہے۔ یہ ٹکڑا درمیان میں دہرایا نہیں جاتا البتہ کبھی کبھی گیت کے آخر میں دہرایا جاتا ہے۔ شہاب جعفری کا یہ گیت دیکھئے:

دیپ جلے بن باقی راما

نہیں تو تیند کی ماتی راما

دیپ جلے بن باقی

کو میر و من کا بیٹا راما کو میر و جانی راما

سدا بہرانی بوجھ نہ پائی میں دکھ پائی راما

پیت گنوائی راما

لکھ لکھ سچاڑوں پائی راما

دیپ جلے بن باقی

اس گیت میں "میں تو تیند کی ماتی راما" اس نوع کا ٹکڑا ہے جو گیت کے درمیان میں دہرایا

نہیں گیا ہے۔ اسی طرح کا ایک دوسرے تغیر گیت کے بندوں کے مصرعوں کی تعداد کے سلسلہ میں

نظر آتا ہے۔ عام طور پر گیت کے ہر بند کے مصرعوں کے ارکان کی تعداد یکساں ہوتی ہے مگر بعض

گیتوں میں یہ تعداد مختلف بھی ہوتی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا یہ گیت دیکھئے:

کیوں سچ دھج کر آؤں

بست کی دہن شرماتی سی سچ دھج کر جو آئی

کون ملا کیا باقی

رات کی دیوی آنکھوں آنکھوں میں کس کس کو بلائی

سویا پریم جگاتی

کس نے کب پایا ہے کس کو جو میں ن کی پاؤں

کیوں سچ دھج کر آؤں

اس گیت کے مصرعوں میں تعداد ارکان مختلف ہے پہلے مصرع کے ارکان کی تعداد

دوسرے مصرع کے ارکان کی تعداد سے زیادہ ہے

گیت سنانظیں

ڈاکٹر بھائیگرتھ مشرنے پرگیت کمنک عینی گیت سنانظم کی تعریف اس طرح کی ہے

پرگیت کمنک کے اندر وہ انیہ چھند میں جن میں سوانو بھرتی کا تبریز کا

سنگیت آتمک شبدوں میں ہوتا ہے۔ وہ قلت سحر کے ساتھ بڑھے

جاسکتے ہیں چاہے شاتریہ سنگیت پر سبٹ کر کے گائے نہ جاسکیں

یہ تعریف بہت وسیع ہے اس میں تمام غنائی شاعری اور اس کی تمام قسمیں آجاتی ہیں۔

میرے خیال میں گیت اور گیت سنانظموں میں وجہ امتیاز ٹیک کی چلتی اور اس کا مددگار مصرع ہے جن گیتوں میں ٹیک کی چلتی نہیں ہوتی انھیں گیت سنانظم کہا جاسکتا ہے۔ گیت کی جدید ہیئت کے تعین سے پیشتر اور اس کے بعد اس طرح کی بہت سی گیت سنانظیں ملتی ہیں۔ ایسی گیت سنانظموں کی دو صورتیں ملتی ہیں۔

(الف) ایسی گیت سنانظیں جن میں ٹیک کی چلتی ہوتی ہے مگر مددگار مصرع نہیں ہوتا جو ٹیک

کی چلتی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ مثلاً غزلت اللہ خاں کی گیت سنانظم کا ٹکڑا ہے

نہ بھلے کی تھی نہ برے کی تھی مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی

نہیں عیش کا ہی جو دھیان تھا تمہیں مری چاہ اگر نہ تھی

مرے حسن کے لئے کیوں مرے نہیں لیتے تھے تمہیں یوں مرے

ایک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا حسن پرست آنکھ تھی من مرا پاک صاف تھا

دام میں یاں نہ آئے دس نہ یہاں لگائے

ان بندوں میں مرے حسن کے لئے کیوں مرے ... الخ اور دم میں یاں نہ آئے دل نہ

یہاں گائے ٹیک کی چٹکتی ہے۔ مگر اس سے پہلے ان کا مددگار مصرع نہیں ہے۔ چونکہ اس میں غنائیت جذبہ کا ذوق و داخلیت نسوانی لہجہ کا لوچ ہے اس لئے اس کو گیت نہ نظم کہا جاسکتا ہے اگر یہ خصوصیات نہ ہوتیں تو ان کو مثلث کہا جاتا۔ ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان گیت نہ نظموں کو گیت ہی تسلیم کیا ہے۔

ب، بعض گیت نہ نظموں میں ٹیک کی چٹکتی اور اس کا مددگار مصرع نہیں ہوتا مگر گیت کی دیگر خصوصیات ہوتی ہیں۔ مثلاً حفیظ جان دھری کی ایک گیت نہ نظم الفت کا اظہار کا یہ ٹکڑا ہے۔

میرے دل کا داغ

پیاری میرے دل کا داغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی لایا ہوں پھولوں کی ڈالی
نازک نازک پھول میں جیسے اجلے اجلے داغ ایسا ہی بے درغ ہے پیاری میرے دل کا باغ
پیاری میرے دل کا باغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

اس میں ٹیک کی چٹکتی اور اس کا مددگار مصرع نہیں ہے۔ لیکن غنائیت کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ مصرعوں میں توانی اور ارکان کی تعداد و ترتیب بھی ایک ہے۔ جذبہ کا ذوق و موسیقیت اور لہجہ کی نرمی بھی ہے۔ لیکن یہ گیت کی جدید ہیئت کی خصوصیات کو پورا نہیں کرتا۔ اس لئے گیت نہ نظم ہے۔ حفیظ جان دھری کے یہاں "الفت کا اظہار" کے علاوہ اندھی جوانی، حسن اور موت فرشتہ کا گیت وغیرہ اسی نوع کی گیت نہ نظمیں ہیں۔

گیت نہ نظم کی ایک اور تکنیک ہے۔ جو آزاد اور معرّٰی نظم کی تکنیک سے قریب ہے۔ اس میں ٹیک کی چٹکتی اور اس کے مددگار مصرع کے علاوہ گیت کی دیگر تمام داخلی اور خارجی خصوصیات ہوتی ہیں۔ نگار مصہباتی کے یہاں یہ تکنیک نظر آتی ہے۔

میں گن دکھ کے گاتے گاتے

آپ لڑٹ نہ جاؤں

بن کے لاکھ گھر دندے ٹوٹے
 اب کیا کھیلوں
 جی کا اجڑا پن کہتا ہے
 یہ بھی جھیلوں
 دکھ ہے میرا میت اکیلا
 کب تک ریت بھاؤں
 رلاتے روتے من دھیرج نے
 نہیں گنوائے
 اس اندھے کی لاکھٹی ہوں میں
 آشا گائے
 اندھے سے کیا ناتا تیرا
 آشا کو سمجھاؤں

اس کی زبان اسلوب نیز داخلی اور خارجی خصوصیات گیت سے قریب تر کرتی ہیں مگر وہ ہستی خصوصیات نہیں جو گیت کو گیت بناتی ہیں اس لئے اس کو گیت نہ مانا جاسکتا ہے۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گیت اور گیت سنا نظموں میں ہیت کے اعتبار سے فرق ہے۔ گیت کو جو چیز گیت بناتی ہے وہ ٹیک کی چٹکتی اور اس کا مددگار مصرع ہے۔ محض یہ دونوں چیزیں بھی کافی نہیں بلکہ اس میں غنائی شاعری کی داخلی خصوصیات بھی ہونی چاہیے ہیں جن میں بول چال کی زبان لہجہ کی نسوانیت، عذرت کی طرف سے اظہارِ محبت، جذبہ کی شدت، داخلیت اور موسیقیت کے عناصر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ گیت دو قسم کے ہوتے ہیں مخفف اور مخفف تر ہیں۔ عام طور پر گیت مخفف ہوتا ہے۔ جذبہ کی شدت مخفف گیتوں میں ہی باقی رہ سکتی ہے مگر بعض گیت لکھنے والوں نے ایک ایک بند یا چند مصرعوں کے گیت بھی لکھے ہیں۔ عشرت رحمانی نے بہت سے مخفف گیت لکھے ہیں۔ اردو گیتوں پر ہندی کے گیتوں اور لوگ گیتوں کے اثرات بھی ملتے ہیں۔

گیت کا ارتقا

اردو میں غنائی شاعری کی روایت بہت پرانی ہے۔ ۱۳۵۲ھ میں بہمن شاہ کی تخت نشینی سے ۱۷۰۷ء میں آرتنگ ریب کی وفات تک کے شعری سرمایہ میں غنائی نظموں کا ذخیرہ ہے لیکن شمالی ہند میں گیت کی اہمیت اندر سمجھ کے گیتوں سے واضح ہوئی۔ امانت کے گیتوں میں ایک گیت کی روایت اور نسوانیت کی خصوصیت کے ساتھ موسیقیت کا اثر بھی ہے۔ بنیادی طور پر ان گیتوں پر رادھا کرشن کے معاشقے کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ رادھا کرشن کے معاشقے کے دو پہلو بہت نمایاں ہیں۔ ایک ملن دوسرا درہ (ہجر) ان گیتوں میں دونوں پہلوؤں کی خصوصیت ہیں۔ ایک طرف ملن کے نشاطیہ اور مہیاں خیز جذبات کی عکاسی ہے اور دوسری طرف فرقت زدہ گوپیوں کے محروم جذبات کی ترجمانی ہے۔ ان گیتوں میں عورت کے جسم کی پکار اور روح کی جھنکار دونوں چیزیں شامل ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کی روایت کو بول چال کی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اندر سمجھ کے تمام گیت موسیقی کی دھنوں پر گائے جانے کے لئے لکھے گئے تھے اس لئے ان میں موسیقیت کے عنصر کی فراوانی ہے۔ لیکن ان کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہے اور گیت کی جدید ہیئت کی کوئی علامت ان گیتوں میں نہیں ملتی۔ امانت کا یہ گیت دیکھئے جس میں ایک مہجور عورت کے جذبات کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے۔

میری آنکھیاں پھر کن لاگیں کیا ہوا یا رہ گئیں سکھیاں

آنکھیاں پھر کن لاگیں

دینہ یہ پھنکت ہے جیا تر پت ہے پت لگا کے بجا ہم چکھیاں

آنکھیاں پھر کن لاگیں

نہن ملن دلدار بست ہے یہ آنکھیاں اہلاس پر کھیاں

آنکھیاں پھر کن لاگیں

امانت کے گیتوں کے بعد آغا حشر کے گیت سامنے آئے۔ انھوں نے اپنے ڈراموں میں

گیتوں کو سمجھا ہے۔ ان گیتوں میں غنائی شاعری کی بعض خصوصیات مثلاً غایت و اخلاص، نفاذ لب و لہجہ وغیرہ مل جاتی ہیں۔ ان میں لکھنے جانے کی صلاحیت ہے۔ عورت کی طرف اظہارِ عشق بھی ہے مگر جذبہ کا وہ و فوراً در خود سپردگی اور خشکی کی وہ کیفیت نہیں جو گیت کے لئے ضروری ہے۔ ان کے گیتوں کی ہیئت بھی متعین نہیں ہے۔ غزل اور مسرکہ کی مختلف شکلوں میں ہیں۔ آغا خستہ کا یہ گیت دیکھئے جس میں ایک مہجور کے جذبات کی عکاسی ہے مگر اس میں وہ شدت اور خلوص نہیں جو امانت کے گیتوں کی خصوصیت ہے۔ اس پر ہوس کا ایک گیت دیکھئے۔

نہن کو بھائے ستم دل میں سہائے پیتم
تم بن مورے سنو ریا۔ ہمری چلی عمر یا جلدی لو کھیر یا۔ برہا ستائے پیتم
چمٹ گئیں سکیاں سگری
بہشت ہوں ڈگری ڈگری

دھونڈوں کون نگریا کون پر دلیں جائے پیتم
عظمت اللہ پہلے شخص میں جنھوں نے خارجی اور داخلی طور پر جدید گیت کی حدود کا بڑی حد تک تعین کیا ان کی بعض نظموں مثلاً ”دام میں یاں نہ آئیے“ ”تجھے پیٹ کایاں کوئی پھل نہ ملا“ تمہیں یاد ہو وغیرہ گیت کی جدید ہیئت اور مزاج سے بہت قریب ہیں۔ مثلاً ”دام میں یاں نہ آئیے“ کا یہ نکراد دیکھئے :

دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائیے
بھول کہوں میں یا کالی ایک کالی ابھی کھلی
زنگ کی داکشی ہر غم کی جھلک گھلی ملی
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگا کیے

اس میں ٹیک کی چٹکی یا ٹیپ کا مصرع موجود ہے۔ مگر اس سے پہلے ایک اور مصرع نہیں جو ٹیک کی چٹکی سے باہم مقفی ہوتا ہے۔ پھر بھی اس میں لہجہ کا لوح، موسیقیت کا عنصر اور سوانیت کا وہ جوہر موجود ہے جو گیت کی بنیادی خصوصیت ہے۔ عظمت اللہ خاں نے گرجہ گیت کی جدید ہیئت میں گیت نہیں لکھے پھر بھی ان کی گیت سنانظریں نے اختر شیرانی اور حفیظ

لندھری کے لئے راہ ہموار کر دی اس پیش رو کی کا سہرا عظمت اشذخاں کے سر ہے ۔
 گیت کی جدید ہیئت کا پہلا کامیاب نقش اختر شیرانی کے گیتوں میں ملتا ہے ۔ ان کے یہاں
 ت کے تمام داخلی اور خارجی عناصر ملتے ہیں ۔ گیت کی ہیئت کا جتنا گرا شعور اختر شیرانی کو ہے
 اسے قبل کسی دوسرے شاعر کو نہیں ان کا ایک گیت دیکھئے :

اب بھی نہ آئے من کے چین

بیت چلی ہے آدمی رین

نا کوئی ساکتی نا کوئی سا جن نا کوئی میرے پاس سہلی

برہ کی لمبی رات گزاروں ڈر کی ماری کیسے اکیلی

نیرہا میں کب تک نہیں

اب بھی نہ آئے من کے چین

نظر میں جی میں چوکھٹ پر اور کان لگے ہیں آہٹ پر

آنکھوں سے ننھے ننھے سے آنسو بہتے ہیں اک اک کردٹ پر

کرتی ہوں چپکے چپکے میں

اب بھی نہ آئے من کے چین

بیت چلی ہے آدمی رین

اختر شیرانی کے زیر نظر گیت میں اب بھی نہ آئے من کے چین ہیک کی چلتی ہے اور اس سے

ا مصرع ہم قافیہ ہے ۔ ہیک کی چلتی اور اس کی مددگار مقفی چلتی ہے اس کو ہیئت کی حرکت

کی گیت بنا دیا ہے ۔ اس میں گیت کے دوسرے عناصر جذبہ کا دفور ، داخلیت اور موسیقیت

کے عناصر بھی ہیں ۔ اس لئے اختر شیرانی کے ایسے گیتوں کو جدید اردو گیت کے ابتدائی اور بہترین

منے کہا جاسکتا ہے ۔

اختر شیرانی کے ساتھ حفیظ جان لندھری کا نام بھی آتا ہے ۔ عظمت اشذخاں کی روایت

ان دونوں نے مزید تقویت دی ہے اور بعض ایسے کامیاب گیت لکھے ہیں جو ہیئت اور مواد

کے اعتبار سے مکمل اور بہترین گیت ہیں ۔

حفیظ اردو شاعری میں گیت کے موجد نہیں البتہ گیت کی جدید ہیئت کو بھرپور اور باشعور انداز سے برتنے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ ان کے گیتوں میں موسیقیت کا آبشار ہے۔ الفاظ کے ترنم بحر کی موسیقی اور جذبہ کی شدت و غنائیت نے ان گیتوں میں نغمے کا حسن اور حسن کی اشاریت کا جائز و جگادیا ہے۔ حفیظ کے گیتوں کے موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہے، اس میں عورت کے دل کی دھڑکن کا سوز و گداز بھی ہے اور کرشن بھی، وطن پرستی اور مناظرِ فطرت کا رنگ درپ بھی۔ حفیظ کے گیتوں سے اردو شاعری میں گیتوں کا ایک سیلاب آیا۔ نہ بہت سے شاعر نے اس طرف توجہ کی۔ حفیظ کے ساتھ اس کے بعد مقبول حسین احمد دہلوی، سائر نظامی، اندر جیت، شرماء، نیائے شرماء، میراجی، ڈاکٹر تاثیر، جوش ملیح آبادی، قہوم نظر، شکیل بدایونی، قتیل شفائی، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، میر نیازی جمیل، الدین عالی، تنویر نقوی، اکرم نگار، تاج سعید، مظفر علی سید، سیف الدین سیف، ضمیر احمد ناصر شہزاد، شہاب جعفری، ندا فاضلی، حسن کھان، سلوٹ رسول، درود مرے بہت سے شاعر نے گیت کی طرف توجہ کی اور کامیاب گیت لکھے ہیں

وہ روایات جو اردو شاعری کو فارسی سے ملی تھیں، گیت میں ڈھل کر زیادہ جاندار اور نغمہ یز مائیں۔ گیت کے ذریعہ اس کو نئے استعارے اور پیرایہ اظہار ملے، اردو کی وہ آوازیں جو اسے فارسی سے ملیں اور ہندی میں نہیں تھیں، گیت کو بہت راس آئیں اور ان آوازوں سے نغمے پیدا ہوئے جن سے گیت پہلے آشنا نہیں تھا۔ غنائی کیفیت اردو گیتوں کی ایک اہم خصوصیت ہے اس طرح اردو شاعری کو گیت کی بدولت ایک نیا ذریعہ اظہار ہاتھ آیا۔ ساتھ ساتھ ہندی شاعری کی روایات بھی نہیں، جن میں مٹھرا اور گول کی نئی کا سونہر بھاپن تھا۔

اردو میں ہندی کے چھند

دو پا۔ پراکرت میں لگا کٹا چھند کا جو مقام ہے وہی اب بھرنش میں دو پا چھند کا ہے۔ دو پا چھند حوام میں بہت مقبول رہا ہے اور یہ لوگ گیتوں کی روایت سے ماخوذ ہے۔ نویں صدی کے شروع میں سرہ پاکوی نے پہلے پہل اس کا استعمال کیا جو سدھو کیوں میں ایک

دو ہندی شاعری کا ایک مقبول ترین چھند ہے اور اردو میں بھی ۱۸۵۰ء سے قبل اس کا وجود ملتا ہے۔ مگر غزلت اندھاں کے نقطہ نظر کی اشاعت کے بعد اس کی طرف زیادہ توجہ ہوئی اور شاعروں نے اس کو اپنے فکر کا وسیلہ اظہار بنایا۔

دو ہے میں دو مصرعے ہوتے ہیں۔ دونوں مقفی ہوتے ہیں۔ اس کی شکل غزل کے مطلع سے ملتی جلتی ہوتی ہے۔ اس کا پہلا مصرع دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ پہلے مصرع کے پہلے حصہ کو "سم" کہتے ہیں اس میں ۱۳ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرا حصہ دو قسم کا ہوتا ہے اس میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دوسرے مصرع کے دونوں حصوں کے بالترتیب یہی نام ہیں۔ اور ماترا کی تعداد بھی پہلے مصرع کے مطابق ہوتی ہے۔ دو ہے کے مصرعے کے ہر حصہ کو پاد یا چرن کہتے ہیں۔ دو ہے کے پہلے اور دوسرے مصرع کے پہلے حصہ کے شروع میں جگن نہیں ہونا چاہیئے۔ اسی طرح پہلے اور دوسرے مصرع کے آخر میں لگھ ماترا ہونی چاہیئے۔ دہت کے دشم پاد کے شروع میں جگن نہیں ہونا چاہیئے۔ آخر میں سگن، رگن اور نگن میں سے کوئی گن ہو سکتا ہے۔ اسی طرح "سم پادوں" کے آخر میں جگن اور نگن میں کوئی ہو سکتا ہے۔ ایک ہندی دوہا دیکھئے۔

چم چات چنچل نین پنج گھونگھٹ پٹ جھین

مانہو سر سرتا دل جل اچھرت جگ مین

اس دوہے کے پہلے مصرع کے دو ٹکڑے ہیں ایک "چم چات چنچل نین" جس میں ۱۳

ماترائیں ہیں اور دوسرا "پنج گھونگھٹ پٹ جھین" جس میں ۱۱ ماترائیں ہیں۔ دونوں حصوں

کے درمیان وقفہ ہے جس کویتی یا رام کہتے ہیں۔ دوسرے مصرع کا پہلا حصہ "مانہو سر سرتا دل"

ہے جس میں ۱۳ ماترائیں ہیں اور دوسرا "جل اچھرت جگ مین" جس میں ۱۱ ماترائیں ہیں۔ دونوں

کے درمیان وقفہ ہے جس کویتی یا رام کہتے ہیں۔ دوہا چھند کے ۲۳ اقسام ہیں۔ ہر قسم میں ایک

گروٹھا جاتا ہے۔ دوہو لگھ بڑھتے جاتے ہیں۔

ان قسموں کو ایک نقشہ کے ذریعہ اس طرح دکھایا جاسکتا ہے۔

نمبر شمار	نام دوہا	نقد اور گرو	تعداد لگھ	کل اکثر
۱	بھر مر	۲۲	۴	۲۶

۲۷	۶	۲۱	بهرام	۲
۲۸	۸	۲۰	نشر بک	۳
۲۹	۱۰	۱۹	مشین	۴
۳۰	۱۲	۱۸	نزدک	۵
۳۱	۱۴	۱۷	مرگ	۶
۳۲	۱۶	۱۶	گرنج	۷
۳۳	۱۸	۱۵	نر	۸
۳۴	۲۰	۱۴	مرال	۹
۳۵	۲۲	۱۳	ندکل	۱۰
۳۶	۲۴	۱۲	پیو در	۱۱
۳۷	۲۶	۱۱	بلی	۱۲
۳۸	۲۸	۱۰	بانر	۱۳
۳۹	۳۰	۹	ترعل	۱۴
۴۰	۳۲	۸	کچ چپ	۱۵
۴۱	۳۴	۷	مشیه	۱۶
۴۲	۳۶	۶	شاردول	۱۷
۴۳	۳۸	۵	آپی در	۱۸
۴۴	۴۰	۴	ویاگر	۱۹
۴۵	۴۲	۳	وڈال	۲۰
۴۶	۴۴	۲	شنگ	۲۱
۴۷	۴۶	۱	آندر	۲۲
۴۸	۴۸	۵	سرچ	۲۳

قدر بلگرامی نے دوہے کی بعض قسموں کے ناموں کو غلط لکھا ہے مثلاً انھوں نے
 شریج کو سرجہ، سستین کو سینک، منڈوک کو منڈک، نر کو نگر، پودھر کو پودھ، بل کو جل یا جال
 ترگل کو ترگل، اسی و کو اہسر، دیا گھر کو بیال، دڈال کو پڑال، تنک کو سوان، اندر کو ادر لکھا ہے۔
 ساعر نظامی کی ایک خسفہ اور دلکش نظم دوہا چندی ہے جس کا عنوان "بلک بلک
 مرجائے" ہے اس نظم میں دو بند ہیں اور ہر بند میں چار مصرع ہیں۔ چاروں مقفی ہیں۔ پہلا
 بند یہ ہے۔

سدر رینا مدھ بھرے بھو زار سی کو آئے
 کالی زلفیں مڑھنی جیسے بدری چھائے
 دد بھر موینا سے جو تم سے نہر لگائے
 سسک سسک کر جان دے بلک بلک کر مرجائے

سرسی چندی :- اردو شاعروں نے محض دوہا چندی نہیں اپنا یا بلکہ دوہے
 کئی چندیوں کو بھی اپنا یا ہے۔ سرسی چندی بھی ہندی سے اردو میں آیا۔ سرسی میں ۲۷ ماترائیں ہوتی
 ہیں۔ سرسی کے دونوں مصرع دوہے کی طرح باہم مقفی ہوتے ہیں اور دونوں مصرعوں کے پہلے حصہ
 میں ۱۰، ۱۶ اور دوسرے حصوں میں ۱۱ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا
 ہے۔ سرسی چندی کے آخر میں ایک گرو ادر ایک لکھ ہوتا ہے۔

کام کر دد مدھ بھ کی ، پانچ رنگی کر دور
 اک رنگ تن من پانی میں ، بھر لے تو بھر پور

اردو میں سرسی چندی بہت مقبول ہوا ہے۔ میراجی کی کئی نظمیں ہی چندی میں متی ہیں۔

رات اندھیری بن ہے سونا کوئی نہیں ہے سات
 پون جبکہ لے پڑ بلائیں کھر کھر کانپیں پات

دل میں ڈر کا تیر چھا ہے سینے پر ہے ہات
رہ رہ یوں سوچوں کیسے پوری ہوگی رات

میراجی کی یہ نظم "نارسانی" سرسی چھند میں ہے مگر انھوں نے اس کو بندوں میں تقسیم کر کے لکھا ہے ہر بند میں ہے اس کے علاوہ ناگ سبھ کا ناچ "بھی سرسی چھند میں ہیں۔"

ناگ راج سے ناگ راج سے ملنے جاؤں آج
ناگ راج ساگر میں بیٹھے سر پر پہنے تاج

جمیل الدین عالی نے سرسی چھند میں بہت سے خوبصورت مطلعوں کی تخلیق کی ہے مگر

ڈاکٹر عبدالوحید نے سرسی چھند کو دو حصے کا نام دیا ہے۔ یہ دو حصے نہیں بلکہ سرسی چھند ہیں۔

گھنی گھنی یہ پلکیں تیری یہ گراتا روپ تو ہی بتا اذنا میں تجھ کو جھاؤں کھول یاد دھوپ

گت میں چندن باس کا تھوٹکا سر میں کندن روپ نیچے سر میں جھاؤں بھری ہے اونچے سر میں دھوپ

اک اک تال کھرچ لے من کو اک اک سر پر پیاس اک اک ٹرکی بدن جلائے جیسے آگ پہ لکھاس

عالی کے یہاں بھی سرسی چھند شعری تجربہ کے اظہار کا موثر وسیلہ بن گیا ہے۔ ان کے بعض

سرسی چھند کی تخلیقات میں شاعری کی جالیابی تقنا قائم رہتی ہے۔ مصطفیٰ زیدی نے بدیسی کے

عنوان سے سرسی چھند میں ایک خوبصورت نظم لکھی ہے۔

سات سمندر پار سے کوری آئی پیاس کے دیس

روپ، بدیسی یلن جیون پر رب کا سندس

لسی لسی پلکیں جن میں تلواروں کی کاٹ

نیلی نیلی آنکھیں جیسے جمناجی کے پارٹ

اکھڑیاں یا ٹھنڈے ٹھنڈے دریاؤں میں سیپ

روشن روشن چہرہ جیسے دیوالی کے درپ

آئی پیاس کے دیس

اس طرح مصطفیٰ زیدی کی نظم "کہانی" بھی سرسی چھند میں ہے۔

بچہ ہم پر ہنسے والو آؤ تمہیں سمجھائیں جس کے لئے اس مال کی پہنچ اس کا نام بتائیں

سارچھند

اردو میں ہندی کا "سارچھند" بھی نظر آتا ہے۔ سارچھند میں ۲۸ ماترے ہوتے ہیں
۱۵۔ ۱۶ کے درمیان وقفہ اور آخر میں دو گرو ہوتے ہیں۔ مثلاً

پیدا کر جس دیش جاتی نے تم کو پالا پوسا
کئے ہوئے ہیں دیو بیج۔۔۔ کا تم سے پڑا بھروسا

میراجی کی نظم "ایک منظر" سارچھند میں ہے۔

پھیل رہی ہے سیاہی رستہ کھول نہ جاتے راہی
آج اٹھان کیا ہے گہری نے (آج بھلا کیوں بنائی)
یہ سنگار جال بابا کا اس نے گس سے نبھائی
مورکھ چھوڑنا دانی کی باتیں کیسی دھن یہ سہائی

میراجی نے اس نظم کو بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ اور ایک مصرع "پھیل رہی ہے سیاہی
رستہ کھول نہ جاتے راہی" بار بار دہرایا گیا ہے جس سے اس نظم میں گیت کی فضا پیدا ہو گئی ہے
اس کی زبان ہندی آمیز تکنیک تخیلی اور انداز بیان انفرادیت حسن بیان کے جوہر رکھتا ہے۔ یہ
تینوں عناصر مل کر اس کی رومانی فضا کو گہرا کرتے اور معنویت کے حسن کو بڑھاتے ہیں دراصل میراجی
کے یہاں چھند تجربے کے طور پر نہیں ملتے بلکہ ان کے شعری تجربے کی خارجی صورت گری کا
ایک موثر ذریعہ ہے۔

ہرگیتیکا چھند ۱۔ ہندی کے ایک اور چھند کا نام ہرگیتیکا ہے اس میں ۲۸ ماترے ہیں
۱۷۔ ۱۸ کے بیچ وقفہ اور آخر میں بالترتیب لکھ گرو ہوتے ہیں۔

اس بھانسی گدگد کنٹھ سے تو رو رہی ہے ہال میں
روتی پھری گئی کو رو دوں کی ناریاں کچھ کال میں

ہرگیتیکا چھند میں حامد علی خاں نے ایک غزل لکھا ہے جس کا عنوان "دفا" ہے۔

اے محبوب اے راز سراپا اے یکسر اسرار جس کی محبت سے رہے مری روح و فاسر شار
 اس کی تمنائے قائم ہے میرے دل کا قرار جس کے خیال میں سرگرداں ہے میری جانِ نثار
 اے محبوب اے راز سراپا اے یکسر اسرار
 اس نظم میں ۸ بند ہیں نظم کا آہنگ دلکش ہے اور اس میں شعری تجربے کی جھلک نظر
 آتی ہے۔

ہندی اردو بحرول کا امتزاج

اس کے علاوہ بعض ایسی تخلیقات بھی نظر آتی ہیں جن میں ہندی چھندوں اور اردو بحرول
 کا امتزاج ہے۔ ابوالمعظم سید اجمیر حسین رحیم دارالعلوم جدر آباد دکن کی نظم ”پی“ اسی انداز
 کی ہے۔ اس کا ایک بند یہ ہے۔

پہنپہا اور پہنپہا تو یہ کیوں آنسو بہاتا ہے زباں پر تیری پی پی کس لئے رہ رہ کے آتا ہے
 صدائے درد و غم کیوں درد مندوں کو سناتا ہے جو خود ہی جل رہا ہوا دیکھوں اس کو جلاتا ہے

کاٹوں تو ری چورخ پہنپہا داروں واپاروں
 میں پیو کی اور پیو مورا تو پی کے سو کون

اس مخمس کے چار مصرعوں میں اردو بحر اور آخری دو مصرعوں میں سرسی چھند کا استعمال
 کیا گیا ہے۔ پانچواں مصرع سرسی چھند میں ہے لیکن چھٹا مصرع سرسی چھند سے الگ ہو گیا ہے
 اور اس کے آہنگ میں زبردست کمی آگئی ہے اس نظم میں ۵ بند ہیں۔

ہندی اور ہندوستانیت کا رجحان

۱۸۵۷ء کے بعد اردو کے شاعروں نے ہندی بحرول اور اسالیب کی طرف خصوصی
 توجہ کی۔ حالی نے مناجاتِ بیوہ ہندی بحر میں لکھی ہے۔ اسی طرح کی ایک نظم ۱۹۰۴ء میں

نادر کوردی نے لکھی ہے۔ اس نظم کا عنوان "دھرتی ماتا" ہے۔ یہ ایک طویل نظم ہے اس کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے۔

اے مری دھرتی ماتا مائی اے سارے سنسار کی دانی

بوڑھے بچے پالنے والی کچے بچے پالنے والی

اس نظم میں ۶۸ اشعار ہیں۔ پوری نظم مثنوی کی تکنیک میں ہے۔ بیانہ سہ زبان بول

پال سے قریب ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بعض الفاظ اس طرح

استعمال کئے ہیں جس طرح بولے جاتے ہیں۔ مثلاً رو دیں، گا دیں، مجا دیں وغیرہ۔ دوسری

خصوصیت یہ ہے کہ یہ نظم ہندوستانی تہذیب کی موثر شناخت کی گئی ہے۔ مثلاً دھرتی کو ماں کہنا

دراس سے اس طرح خطاب کرنا گویا ماں سے گفتگو ہو رہی ہے۔ اس نظم پر ہندی روایات و اساطیر

پر اثر ہے۔ اسی طرح کی ایک اور نظم "رشتی" (مناجات و نعت) کے عنوان سے سید احمد حسن

نوکت میرٹھی نے ۱۹۱۳ء میں لکھی تھی۔ اس نظم کی ابتدا یوں ہوتی ہے

اے مرے سائیں اے مرے ذاتا سب ترانام مجھیں دن راتا

ہو کے اکیلا جگمگھٹ تو ہے گھٹ میں براجے پرگھٹ تو ہے

اس نظم میں ۲۱ اشعار ہیں۔ مثنوی کی تکنیک اور بیانہ انداز بیان ہے اس میں بول

ن کی زبان کے علاوہ بعض الفاظ خالص ہندی ہیں۔ جنہیں اردو تلفظ کے ساتھ نظم کیا گیا

ہے۔ مثلاً گر پھاڑا گھٹ (جسم) براجے (تشریف رکھنا) پرگھٹ (ظاہر) انیک (بہت)

مرد اسند (شو بھا) حسن و رعنائی کے علاوہ پتی اور پتی سگروں۔ بنی، سور یہ۔ چندر

پن، سنگھ سن، گیان، کاجل، سوامی، دھایا، ادیش، دیش، بدیش، بھبھو کا، سم

ی، فتر، رشیوں، مینوں، پرلے، موہے وغیرہ الفاظ ہیں۔ ان لفظوں میں بعض الفاظ پہلی بار

دیں استعمال ہوئے ہیں۔ اس نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ خدا اور رسول کو ہندو دھرم

پہچے میں درانہیں روایات کے مطابق مخاطب کیا گیا ہے۔ مثلاً

نہیں رسیلے رنگ بھبھو کا لب پر انٹرا اٹھ کا
ست کی بنسی بجانے والا سوتے ہویں کو جگانے والا
دھن کا مال کا جھننے والا منتر ہری کا بھجنے والا

ان اشعار میں عقیدہ کو ست کی بنسی بجانے والا اور ہری کا منتر بھجنے والا کہلا ہے۔ یہ اندازِ فکر و اظہار روایتی نہیں بلکہ خالص ہندوستانی تہذیب اور عقائد سے براہِ راست متاثر ہے۔
سدا احمد حسین شوکت میرٹھی کی ایک اور نظم ”مکٹ دھن بار“ ہے جس پر ایڈیٹر نے یہ نوٹ لکھا ہے
”نظم کیا ہے سلیک جواہر ہے جس میں ہندوستان کی پاکیزہ ترین قدیم
زبان برج بھاشا کے انمول جواہرات پروستے ہوئے ہیں اور چستی
معنا میں کے ساتھ بندش الفاظ کی برستی ایسا حسن ہے کہ خاص اس
نظم کا حصہ ہو گیا ہے“

سن سن پون چلت چو پائی کو شومت راج نویدن آئی
گھورت گرجت نہج گھن برست روپا برست کینن برست

اس نظم میں چالیس اشعار ہیں۔ اندازِ بیان یہ اردو تکنیکِ مثنوی کی ہے۔ الفاظ کی کثرت
ہندی اور برج بھاشا سے خوف ہے۔ اگرچہ یہ نظم تصید ہے مگر اس کی ہیئت مثنوی کی ہے۔
اس طرح کی نظموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ عظمتِ اشعار نے جو تحریک شروع کی تھی
اس سے متاثر ہو رہے تھے ان متاثر ہونے والوں میں ایک طرف گیت نگار شعراء ہیں اور د
طرف ہندی الفاظ اسالیب اور روایات کو اردو شاعری میں سمونے والے شعراء شامل ہیں
اس بحث کا لب لباب یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات اور مغربی اثرات
نیز ہندی اصناف و اسالیب کی طرف مراجعت کے رجحان نے اردو شاعری کے دا
کو نہ صرف یہ کہ وسیع کیا بلکہ اس کو نئے تجربوں کی متاع گراں مایہ سے مالا مال بھی کیا مگر
تک ہندی چھندوں، روایات، اسالیب اور اصناف کے تمام امکانات کو ظاہر

نہیں کیا گیا ہے۔ اس طرف مزید توجہ کی ضرورت ہے۔ اس سلسلہ میں عظمتِ اشرفیاء کا
 عروجی نقطہ نظر اہمیت کے تجربے مسلسل روشنی دکھاتے رہیں گے۔ اگرچہ وہ ناکام
 تجربے ہیں مگر ان کی تاریخی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

نیا شعور اور نئی مسئلتیں

۱۹۱۴ء دنیا کی تاریخ میں ایک اہم سال ہے۔ یہ ایسا نقطہ ہے جہاں سے سیاسی، معاشی اور تہذیبی زندگی کا نیا سفر شروع ہوا۔ اگرچہ پہلی جنگ عظیم کے براہ راست اثرات سے ہندوستان محفوظ رہا پھر بھی کسی نہ کسی حد تک ہندوستان پر ان اثرات کی چھوڑ پڑی جو اس جنگ کا تاگزیر نتیجہ تھے۔ ہندوستان میں اس چھوٹ کے اثرات سیاسی شعور کی اور معاشی بدعہالی کی صورت میں نمودار ہوئے۔ بہت سے اصلاحی، سماجی اور سیاسی رجحانات کے ساتھ تحریک ترک موالات وجود میں آئی اور ہندوستانیوں کی ذہنی اور جذباتی زندگی متوجہ پیدا ہو جس نے ادب و شعر پر بھی کسی نہ کسی حد تک اثر ڈالا۔ تاجور نجیب آبادی نے، میں سر عبدالقادر کی صدارت میں ”انجمن ارباب علم پنجاب“ قائم کی۔ جس کے بہت سے نمائندے چند مقاصد معر انظم کو فروغ دینا دوسری زبان کے اوزان کو اردو میں مانع کرنا الفاظ اور روایات کو بتنا اور شعری تجویز کو فروغ دینا بھی تھے۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس ہندوستان کے تہذیبی اور ادبی افق پر بہت سے رنگ

ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے تھے۔ اس دور میں ہندوستانی اشتراکی خیالات سے روشناس ہوئے۔ زمین اور آسمان کے الہامی رشتہ پر ضرب لگی اور لوگوں نے معاشی اور مادی نقطہ نظر سے اشیاء و احوال کو دیکھنا شروع کیا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کا جلسہ ہوا اور ادب سے جمود کو دور کر کے مقصدیت پر زور دیا گیا۔ اسی کے ساتھ فرانڈ کے خیالات نے انسان کے ذہنوں کو نئے سرے سے سوچنے پر مجبور کیا۔ سیکڑوں ممنوعات ذہنی لڑٹے اور بننے، باپ بیٹی کے پیار کے رشتوں میں کارفرما جنس سے پردہ اٹھا اور مقدس رشتوں کے تاری بھی جھینٹا کر پڑھنے لگے۔ خوابوں کی نئی تعبیر و تشریح سامنے آئی۔ نفسیات نے انسان کی داخلی زندگی کے بہت سے رازوں کو آشکار کیا۔ اسکر ڈائلٹ وغیرہ کے خیالات نے ادب کے خالص جمالیاتی نظریہ کو فروغ دیا اس لئے اس دور میں نئی عصری آگہی نے ایک طرف ادب برائے زندگی کے نظریہ کو فروغ دیا اور دوسری طرف ادب برائے ادب اور ادب میں جنس کے ظہور کے نقطہ نظر کو ابھارا۔ اس کے علاوہ اردو کے ادیب مغرب کی بہت سی تحریکیں مثلاً اشاریت (SYMBOLISM) اور پیکریت کے دبستانوں سے اور بہت سے دوسرے افکار و نظریات سے متاثر ہوئے۔ ان سب سیاسی سماجی معاشی تہذیبی اور ادبی اسباب و مائل نے اردو شاعروں کو نئی جذباتی اور ذہنی کیفیت سے آشنا کیا جس کا اظہار نئے تجربوں کی صورت میں کیا گیا۔ اس دور میں جو تجربے ہوئے ہیں انھیں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

الف، مغربی زبانوں کی نئی ہیئتیں (دب) مشرقی زبانوں کی نئی ہیئتیں

مغرب کی ہیئتوں میں سانیٹ، آزاد نظم، مختصر نظم اور تراپیلے شامل ہے۔ مشرق کی ہیئتوں میں جاپانی ہیئتیں شامل ہیں۔ چنانچہ اس باب میں سانیٹ کی ہیئت اور ارتقا، آزاد نظم کی ہیئت، تکنیک زبان اور اردو میں اس کا ارتقا، تراپیلے کی ہیئت اور آغاز و ارتقا نیز مختصر نظم کے آغاز و ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے اور جاپان کی ہیئتوں مثلاً کٹا ڈاما، سیڈوکا، بسکو کو سیکیکا چوکا، ٹسکا، اباہو، ریمیکا، رینگو اور ہائیکو وغیرہ کی ہیئت کا تعین کر کے اردو میں ان کے اثرات کی چھان بین کی گئی ہے۔

سانیٹ کی ہیئت

سانیت اطالوی لفظ سانیٹو سے ماخوذ ہے۔ سانیٹو کے معنی مختصر آواز یا راگ کے ہیں۔ لیکن اصطلاح شاعری میں سانیٹ فنانی شاعری کی ایک ایسی ہیئت کو کہتے ہیں جس میں ۱۴ مصرع ہوتے ہیں اور بحر نیز ترتیب قوافی کا مخصوص نظام ہوتا ہے۔ انگریزی میں سانیٹ کی تین شکلیں ہیں۔ (۱) پیٹرار کی سانیٹ (۲) شیکسپیری سانیٹ (۳) اسپنسری سانیٹ

فیل میں قیموں قسم کے سانیٹوں کی ہیئت اور تکنیکی خصوصیات بیان کی جاتی ہیں تاکہ ان کی روشنی میں اردو سانیٹوں کی ہیئت کا مطالعہ کیا جاسکے۔

(۱) اطالوی یا پیٹرار کی سانیٹ

پیٹرار کی سانیٹ کو کلاسیکی سانیٹ بھی کہتے ہیں۔ یہ سانیٹ کی سب سے قدیم ہیئت ہے۔ اس کی ابتدا کا سہر کس کے سر ہے ابھی تک معلوم نہیں مگر اس کی موجودہ ہیئت کی تکمیل اطالوی شاعر پیٹرارک نے کی اس لئے اس ہیئت کا نام پیٹرار کی سانیٹ پڑ گیا۔

پیٹرار کی سانیٹ میں چودہ مصرع ہوتے ہیں۔ پورا سانیٹ دو حصوں میں تقسیم ہوتا ہے۔ پہلے حصہ میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں۔ اس کو مشن کہتے ہیں جس میں ۴-۴ مصرعوں کے دو مصرعے ہوتے ہیں۔ اس حصہ میں دو قافیہ استعمال کئے جاتے ہیں مثلاً ایک قافیہ الف اے دو سراقافیہ ب ہے، نو مشن میں ان کی ترتیب اس طرح ہوگی۔

الف ب ب ب الف الف ب ب ب الف

یعنی پہلا مصرع چوتھے پانچویں اور آٹھویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا اور دوسرا مصرع تیسرے چھٹے اور ساتویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا۔ پیٹرار کی سانیٹ کے مشن میں اس ترتیب قوافی کا غلط جائز نہیں۔

پیٹرار کی سانیٹ کا دوسرا حصہ چھ مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے اس کو مسدس کہتے ہیں۔ یہ بھی تین تین مصرعوں کے دو بندوں پر مشتمل ہوتا ہے جسے مثلث کہتے ہیں۔ اس حصہ میں پہلے قوافی سے مختلف دو یا تین قوافی استعمال کئے جاتے ہیں۔ مسدس کی ترتیب قوافی میں تبدیلی اور تنوع کی کافی گنجائش ہے مگر اس میں بھی تین قوافی سے زیادہ استعمال نہیں کئے

جاتے جن کی ترتیب اس طرح ہوگی۔

(۱) ج۔ دج۔ وج۔ د۲، ج ک ل۔ ج ک ل (۳) ج س ص۔ س پ ج ص۔

ووقافیہ استعمال کرنے کی صورت میں سانیٹ کا نواں مصرع گیارہویں اور تیرہویں مصرع سے ہم قافیہ ہوتا ہے۔ تین قافیہ استعمال کرنے کی صورت میں دو شکلیں ہوں گی ایک یہ کہ نواں مصرع بارہویں مصرع کا دسواں مصرع تیرہویں مصرع کا اور گیارہواں مصرع چودہویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا۔ دوسری یہ کہ نواں مصرع تیرہویں مصرع کا دسواں مصرع بارہویں مصرع کا اور گیارہواں مصرع چودہویں مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی آخری دو مصرع باہم مقفی ہوتے ہیں۔ پیڑار کی سانیٹ میں کل ۵ قافیہ استعمال کئے جاتے ہیں۔ یہ ہمیشہ آئینک پیٹامیٹر میں لکھا جاتا ہے

پیڑار کی سانیٹ کے دونوں حصوں یعنی مثنیٰ اور مسدس کے درمیان وقفہ ہوتا ہے ان دونوں حصوں کے درمیان کافی فاصلہ چھوڑا جاتا ہے۔ تاکہ ایک حصے اور دوسرے حصے کا درمیانی فاصلہ ذہن پر واضح ہو سکے۔ پہلے حصے یعنی مثنیٰ میں کسی خیال یا جذبہ کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کا نقطہ عروج آٹھویں مصرع میں ظاہر ہوتا ہے۔ بظاہر جذبہ یا خیال مثنیٰ میں مکمل ہو جاتا ہے۔ مگر مسدس کے مصرع ادنیٰ سے اس خیال فکر یا جذبہ کو نیا موڑ دیا جاتا ہے۔ جس کو گریز کہتے ہیں۔ گریز سے خیال کو ایک نیا رخ یا سمت ملتی ہے اور اس کا ارتقا ہوتا ہے۔ اس طرح پیڑار کی سانیٹ میں خارجی طور پر دو حصے ہوتے ہیں۔ مگر دونوں حصے باہم معنوی طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ پہلے مصرع سے جو خیال شروع ہوتا ہے وہ آخری یعنی چودہویں مصرع تک جاری رہتا ہے۔ دونوں حصے ایک دوسرے کا لازمی اور منطقی نتیجہ پڑتے ہیں۔ اردو میں ن۔ م راشد کا یہ سانیٹ پیڑار کی سانیٹ کی عمدہ مثال ہے۔

ستارے

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے

فضا کی دستوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ

بہ سوئے نغمہ آباد جہاں آہستہ آہستہ

نکل کر آرہی ہے اک گلستانِ ترنم سے
 ستارے اپنے میٹھے مدیہ بھرے ہلکے ترنم سے
 کئے جاتے ہیں فطرت کو جواں آہستہ آہستہ
 سناتے ہیں اسے اک داستانِ آہستہ آہستہ
 دیارِ زندگی مدہوش ہے ان کے نکلنے سے

.....

یہی عادت ہے روزِ اولیں سے ان ستاروں کی
 چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرت کی حکومت ہو
 چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو مٹا ڈالے
 لئے ہے یہ تمنا ہر کرن ان نوپاروں کی
 کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو
 کبھی انساں اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے

شیکسپیری سانیٹ

سولہویں صدی کے نصفِ اول میں ہنری ہارڈرڈ اول آف سرے نے انگریزی
 میں سانیٹ کی ایک نئی وضع تراشی اور شیکسپیر نے اس کو کامیابی سے برتا اس لئے سانیٹ کی
 یہ ہیئت اپنے موجد کے بجائے شیکسپیر کے نام سے شیکسپیرین سانیٹ کہلائی۔ اس کا نام
 بے قاعدہ سانیٹ بھی ہے۔

شیکسپیرین سانیٹ میں ۴ مصرعے ۵ قوافی اور چار حصے ہوتے ہیں۔ اس میں تین مرتبے
 اور ایک مطلع ہوتا ہے۔ ہر مرتبے میں دو قافیے اس طرح نظم کئے جاتے ہیں کہ پہلا مصرع تیسرے
 مصرع کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے اس طرح کے تین مرتبوں کے
 بعد چوتھا حصہ یعنی تیسرا قافیہ اور چودھواں مصرع مطلع ہوتا ہے۔ اس مطلع کے قوافی پہلے
 تینوں بندوں کے قوافی سے مختلف ہوتے ہیں اس ہیئت کی ترتیب قوافی اس طرح ہوگی۔

الف باب الف ب ۔ ج د ح د ۔ و و و ۔ ل ل

اس قسم کے سائیکل میں بھی ایک ہی مرکزی خیال یا جذبہ ہوتا ہے ۔ مگر وہ سائیکل کے
مربعوں کی ترتیب کے مطابق مختلف حصوں میں منقسم ہوتا ہے ۔ ہر حصہ باہم مربوط اور منسلک
ہوتا ہے ۔ ایک بند کے دوسرے میں اندر سے دوسرے سے تیسرے میں خیال کا ارتقا ہوتا ہے جس
کا نقطہ شروع آخری درجہ سے ہوتا ہے ۔ کبھی کبھی آخری یا اہم مقصدی مصرعوں میں پورے سائیکل
کا خلاصہ ایجاز و جامعیت کے ساتھ پیش کر دیا جاتا ہے ۔ اس کے لئے ایک پینٹا میٹر مخصوص
ہے ۔ اردو میں شیکسپیری سائیکل کی مثال حسن طیفی کا سائیکل ہے ۔

سائیکل

جس طرح ملفوف ہو شیرازہ قریاس میں
برگ گل یا موسم گل کا وداعی ارجاس
وہی ہے سودہ ہو بہائی احساس میں
ایک پتی یاد کی یعنی محبت کا نشان
دکھش و نیگیں دھنکد کے بس افسوں ساز سے
جیسے نگہ انداز ہو جواب سہیں حجاب
روح پر ہو غیر فانی مس اس انداز سے
چھائے اور ڈھلایا جب خواب نکارین شباب
شاخ عجب جس طرح تار رگ گندہ سستہ ہو
اور دوزخیں سے منتشر ہو روح یاد
تار یاد الفت کے پھولوں سے یہی پیرت ہو
اور چھین چھین کر لطیف افسانہ ۔ نہ بکاسے یاد
فلم ہو تفریح پر تو سے فشار سرگزشت
خوابیں نیگیوں میں جھلکائے بازگشت

اپنٹری سانیٹ

سانیٹ کی یہ ہیئت شیکسپیری سانیٹ سے مشابہ ہے۔ اپنٹری نے اس کی ترتیب قوافی میں اکثر سانیٹ لکھے ہیں اس لئے اس کا نام اپنٹری کے نام پر اپنٹری سانیٹ پر گیا۔

اپنٹری سانیٹ میں بھی تین مربعے اور آخر میں یک مطلع ہوتا ہے۔ اس میں ترتیب قوافی اس طرح ہوتی ہے کہ پہلے مربع کا پہلا مصرع تیسرے مصرع کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ لیکن ہر مربع کا آخری مصرع اپنے بعد والے مربع کے پہلے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے اس طرح پہلے مربع کا دوسرا قافیہ دوسرے مربع کا پہلا قافیہ بن جاتا ہے۔ اور دوسرے مربع کا دوسرا قافیہ تیسرے مربع کا پہلا قافیہ بن جاتا ہے۔ اس طرح تینوں مربعوں کو قوافی کی زنجیر ایک کڑی میں پروں دیتی ہے۔ آخری دو مصرعے باہم مقفئی ہوتے ہیں اور مربعوں کے قوافی سے جدا گانہ قوافی معین ہوتے ہیں۔ اس کی ترتیب اس طرح ہو سکتی ہے۔ اس میں کل دو قوافی نظم کئے جاتے ہیں۔

اب اب - ب ب ج ج - ج د ج د - د د

اس کا تکنیک بھی شیکسپیری سانیٹ سے مشابہ ہوتی ہے۔ پورے سانیٹ میں کوئی ایک خیال جذبہ یا فکر کی لہر ہوتی ہے جس کے مختلف اجزا بناوٹ میں مرکوز ہوتے ہیں ایک بند و بندے بند سے معنوی طور پر موصول اور مواد سے اور خارجی طور پر ترتیب قوافی سے مربوط اور وابستہ ہوتا ہے۔ پہلے مصرع سے جو باء شروع ہوتی ہے آخری مصرع پر مکمل ہوتی ہے۔ آخری دو مصرعے پورے سانیٹ کا پختہ ہوتے ہیں۔ اس کی مخصوص بحر آئبک پینٹامیٹر ہے۔ اپنٹری سانیٹ میں ترتیب قوافی میں پابندی اور قطع ہے۔ اس لئے سانیٹ کی یہ ہیئت زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔ محکم ہے کہ اس ہیئت میں سانیٹ کسی شاعر نے لکھا ہو مگر کوئی مطبوعہ سانیٹ میری نظر سے نہیں گزرا۔

اردو میں سانیٹ کا ارتقا

انگریزی میں سانیٹ کی ہیئت اور تکنیک کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو گئی کہ

سانٹ میں ۱۳ مصرع ہوتے ہیں اس کے لئے ایک بحر آئبک پنڈا زیر مخصوص ہے لیکن سانٹ کی تینوں ہیئتوں میں بندوں کی تعداد اور ترتیب قوافی مختلف ہوتی ہے اور اس بنا پر ان کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ سید احتشام حسین نے اپنے مضمون "سانٹ کیا ہے" میں لکھا ہے

"سانٹ چودہ مصرعوں کی ایک ایسی نظم ہے جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے"

یہ رائے طاہری یا پٹرار کی سانٹ کے لئے تو صحیح ہے مگر شکسیری اور اپنسری کے لئے درست نہیں۔ ان دونوں میں تین تین مرتبے اور ایک ایک مطلع ہوتا ہے۔ اسی مضمون میں یہ بھی لکھے ہیں

"اس کا ہستی تصور مختلف اوقات میں تبدیل ہوتا رہا ہے لیکن کسی نہ کسی صورت میں اس کی بنیادی خصوصیت رہی ہے"

ہستی تصور کی تبدیلی سے اگر یہ مراد ہے کہ سانٹ کی تین مختلف ہیئیں وجود میں آئی ہیں تو صحیح ہے۔ اگر اس سے یہ مراد ہے کہ سانٹ میں مصرعوں کی تعداد یا ترتیب قوافی ان تینوں سے مختلف ہوتی رہی ہیں تو اس پر غور کرنا ہو گا۔ انگریزی میں تمام سانٹ انھیں تینوں وضعوں پر لکھے گئے ہیں ان سے انحراف کرنے والوں کو سانٹ کے دائرہ میں جگہ نہیں ملے گی۔ یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ ہمیشہ سانٹ کی یہ ہستی خصوصیت رہی ہے کہ وہ دو ٹکڑوں میں تقسیم رہا ہے۔ سید احتشام حسین کے ذہن میں غالباً سانٹ کی محض پٹرار کی ہیئت تھی جس کی بنا پر انھوں نے ایسا لکھ دیا ہے۔

اردو میں سانٹ سے کوئی ایک بحر مخصوص نہیں کی گئی جبکہ انگریزی میں اس سے ایک بحر مخصوص ہے۔ عزیز تمنائی نے اپنے مضمون "سانٹ اور اس کا فن" میں بحر کے انتخاب کا مسئلہ اٹھایا ہے۔

”سائیت کے لئے ایک بحر کا انتخاب بھی قابل غور ہے۔ انگریزی اور انگریزی شعرا نے عموماً ایسی بحریں استعمال کی ہیں جو نہ طویل ہیں نہ مختصر چونکہ سائیت ایک نغمہ ہے جو دو، ست خیال کا کمال ترین اظہار ہے۔ اس لئے بحر میں یوں چارپائیں خونگ کی یک رنگی کو مجروح نہ کریں چھوٹی بحر میں خیال کا ارتقا دشوار ہے لمبی بحر میں تعصب یا تکرار کے پیدا ہوجانے کا اندیشہ ہے۔“

عزیز تمنائی جنھوں نے اردو میں سب سے زیادہ سائیت لکھے ہیں، یہ ذکر نہیں کرتے کہ سائیت کے لئے انگریزی میں ایک بحر مخصوص ہے اردو شاعروں نے عملاً ایک بحر کے اصول کو نہیں مانا جنھوں نے سائیتوں میں بہت سی بحرؤں کو برتا ہے۔ عزیز تمنائی نے ”برگ و خیز“ کے سائیتوں میں مختلف بحرؤں سے کام لیا ہے۔ انگریزی میں آئسبک پنڈا میٹر اپنی ردائی زور اور آہنگ کی وجہ سے غنائی شاعری کی پسندیدہ بحر ہے۔ جس میں سائیت بھی لکھے گئے ہیں۔ لیکن اردو میں بحرؤں کی ایسی تقسیم نہیں ملتی۔ سوائے اس کے کہ رباعی کے لئے چوبیس اوزان مخصوص کئے گئے ہیں۔ اردو شاعروں کا بہت سی بحرؤں کو کام میں لانا ناگزیر تھا۔ ایک تو یہ کہ تمام سائیت نگار انگریزی سائیت کی ہیئت اور تکنیک سے پوری طاقت اٹھا رہے تھے۔ دوسرے یہ کہ وہ سائیت کی ہیئت کو ایک سانچہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک تخلیقی ذریعہ اظہار کے طور پر برتنا چاہتے تھے۔ ہر شعری تجربہ اپنی بنیادی خصوصیت کی بنا پر الفاظ و تناسیب، استعارہ و پیکر اور بحر و وزن کا فارچی پیکر ساتھ لاتا ہے بشرطیکہ وہ شخصیت کے پورے خلاص شدت اور گہرائی سے محسوس کیا گیا ہو، ایک بحر کو مخصوص کرنے سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس جذبہ اور بحر میں مطابقت ہو جائے۔ اس لئے اوزان و بحر کے تنوع نے اردو میں سائیت کو شعری تجربہ کا موثر ذریعہ بنانے میں مدد کی۔ یہ اور بات ہے کہ اکثر اردو شاعر اپنی تخلیقی قوت کے بحر کی بنا پر سب سے نگاری میں کامیاب نہیں ہو سکے یا بحر و قوافی اور تعداد و معاریع کے جبر کا شکار ہو گئے۔ آخر شیرانی

نام راشد، سلام مچھلی شہری، احمد ندیم قاسمی اور عزیز تمنانی کے چند سانیٹوں کے علاوہ اکثر سانیٹ تجربہ برائے تجربہ کاشتکار ہیں۔ میرے خیال میں اگر بحور کا تصور نہ ہوتا تو اتنی کامیابی بھی نہ ہوتی۔

اردو میں سانیٹ سے ملتی جلتی حسرت موہانی کی ایک نظم ”بربط سلمیٰ“ مئی ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئی تھی اس نظم کو مکمل سانیٹ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ لیکن اس کو سانیٹ نہا نظم ضرور کہا جاسکتا ہے۔ اس نظم پر ایک طرف فارسی طور پر انگریزی اسٹینز فارم کا اثر ہے اور دوسری طرف سانیٹ کی تکنیک کا۔ اس نظم میں کل تیرہ مصرعے ہیں۔ پوری نظم چار حصوں میں تقسیم ہے جس میں بالترتیب ۳-۳-۳ اور ۴ مصرعے ہیں۔

بربط سلمیٰ ہے کیوں خاموش مدت سے پڑا
نغمہ دلکش اُسی کا تو کبھی مشہور رہتا
کچھ عجب عالم تھا اس کے راگ کی تاثیر کا

جب کبھی موتی تھی سانی باغ میں نغمہ سرا
پھر نہ رہتی تھی ہوا نے باغ اپنے گوش میں
نہ خودی میں لے ہی لیتی تھی اسے آغوش میں

بربط سلمیٰ ہے پھر خاموش آخر کیوں پڑا
تھا یہی تو باعثِ شکنجہ جانِ مبتلا
مژدہ جاں بخش سے کچھ کم نہ تھی اس کی صدا

دل سے سلمیٰ کے مگر پاس وفا جامِ ریا
چنگ بھی اس کا اسی باعث سے چپ سا ہوگا
بکسی ہی بربط سلمیٰ پہ سے چھائی ہوئی
مونس و شیدا نے سلمیٰ آتشہائی ہوئی

سبزہ ان کی قبر پر ہے اہل سائتا سو گوار
صرف اک شبنم بہانی ان پر ہے اشکِ رواں
آہ کیسی بیکسی ہے خفتگانِ خاک پر
ہے عجب شہرِ خموشاں کا بھی اک اجرِ ادیار

اس سانیٹ کی ترتیب قوافی یہ ہے۔ الف ب ب الف ج ب ب ج، وہی وہی۔
یہ سانیٹ پیٹرار کی انداز کا ہے مگر اس میں پیٹرار کی سانیٹ کی ترتیب قوافی اور تکنیک سے انحراف
کیا گیا ہے۔ پیٹرار کی سانیٹ میں ۵ قوافی ہوتے ہیں مگر اس میں چھ قوافی ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس
سانیٹ میں مثنوی اور مسدس کے درمیان وقفہ یا خلا بھی نہیں ہے جو پیٹرار کی سونیٹ کی ہیئت
کے لئے لازمی ہے اور اس میں نویں مصرع میں گریز کی کیفیت بھی نہیں ہے۔ یہ مسئلہ اپنی جگہ ہے کہ
اس کو انگریزی سانیٹ کے اصولوں کی روشنی میں اس کو سانیٹ کہا جاسکتا ہے یا نہیں۔

۱۴ سال بعد یہی سانیٹ معمولی سی تبدیلی کے ساتھ اختر جونا کڑھی کے مجموعہ کلام لمعاتِ اختر
میں شائع ہوا۔ ترمیم شدہ سانیٹ اس طرح ہے۔

شہرِ خموشاں

کیا ہی یہ شہرِ خموشاں دل شکن نظارہ ہے
کیسی عبرت خیز ہے اس کی یہ پر غم خاموشی
حسرت و بیچارگی ہے ہر طرف چھائی ہوئی
دیکھ کر جس کو دل مضطرب بھی پارہ پارہ ہے
خاک کے تودے پڑے ہیں جا بجا کس شان سے
سبزہ خود رو کہیں ہیں اور کہیں کافی جمی
قبر ہے کوئی شکستہ کوئی ہے اجرِ ہی ہوئی
ہیں پڑے سنگِ لوح بھی غالبِ بے جان سے
چھوٹ کر قیامِ مصیبت سے کوئی آکر یہاں
سورہا ہے نکر عیش و شادمانی چھوڑ کر

ان کی فطرت پر فقط سبزہ ہے تنہا سوگوار
صرف اک تبسم ہے ان کے حان پر گر یہ کنساں
ہلکی چھائی ہے کیسی خفنگانِ خاک پر
آہ یہ شہرِ خوشاں بھی ہے کیا اجڑا دیار

اس ترمیم شدہ صورت میں بھی ترتیبِ قوافی اور تکنیک میں کوئی تبدیلی نہیں ہے۔ اس میں وہ تمام خوبیاں اور خرابیاں موجود ہیں جو اس کی اولین صورت میں ہیں۔ البتہ نقشِ ثانی نقشِ اولیٰ ہے اس نقطہ نظر سے بہتر ہے کہ اس کی زبان جملوں کی ترتیب اور مصرعوں کی بندش چست ہے۔

آخر جو ناگدھی کے بعد ن م راشد کا سانیٹ بعنوان "زندگی" راشد وحیدی کے نام سے اپریل ۱۹۳۰ء کے ہایوں میں شائع ہوا۔ ن م راشد کے بعد آخر شیرانی کا نام آتا ہے۔ ن م راشد کے "ماورا" میں سات سانیٹ ہیں جن میں چار پیڑار کی ہیئت میں ادیتین دوسری تکنیک میں ہیں۔ آخر شیرانی کے کلیات میں ۳۰ سانیٹ ہیں۔ ان کے ایک سانیٹ "ایک فوج" بت ترش کی آرزو" کو چھوڑ کر باقی تمام سانیٹوں کی ترتیب قوافی اب ب ۱ - اب ب ۱ ج دوج ہے۔

ن م راشد اور آخر شیرانی کے اکثر سانیٹ ان کے مجموعہ ہائے کلام کے ذریعہ ۱۹۳۱ء تک منظر عام پر آچکے تھے۔ ۱۹۳۲ء میں شائقِ وارثی بریلوی کے سانیٹوں کا مجموعہ "نغمات" منظر عام پر آیا۔ اس مجموعہ میں ۵۲ سانیٹ ہیں۔ یہ سانیٹوں کا پہلا مجموعہ ہے۔ اس میں تین سانیٹ پیڑار کی تکنیک میں اور باقی تمام ٹیکسٹری تکنیک میں ہیں۔ اس دور میں دوسرے شوا مثلًا احمد ندیم قاسمی، آخر خوشیار پوری، طفیل خوشیار پوری، تابش صدیقی، منیر لال باری، اور سلام محلی شہری وغیرہ نے بھی سانیٹ لکھے ہیں۔ یہ دور سانیٹ نگاری کا دور عروج ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد عزیزی تمنا کی سانیٹوں کا مجموعہ "برگِ نوخیز" منظر عام پر آیا۔ یہ سانیٹوں کا دوسرا مجموعہ ہے۔ مگر سانیٹوں کی تعداد کے اعتبار سے شائقِ وارثی کے "نغمات" پر فوقیت رکھتا ہے۔ اس مجموعہ میں ۱۰۹ سانیٹ ہیں۔ اس مجموعہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پیڑار کی اور ٹیکسٹری تکنیک میں کوئی سانیٹ نہیں ہے۔ عزیز تمنا کی سانیٹوں میں بہت زیادہ قوافی ہیں۔ زیادہ تر سانیٹوں میں ترتیب قوافی اب ب ۱ - ج دوج - دودھ - زرزہ ہے۔

شراب و شعر میں ڈوبی ہوئی ساری فضا میں ہیں
 افق پر موجزن آوارہ خوابوں کی گھٹائیں ہیں
 فضا میں بس رہی ہیں نور کی آبادیاں گویا
 خلا میں پر نشال ہیں خواب کی شہزادیاں گویا
 بہار و کیف سے لبریز مستانہ ہوائیں ہیں
 اور ان میں منتشر نگینِ ردحوں کی صدائیں ہیں
 جہاں سکون و ہوش کی بربادیاں گویا

..

وہ دنیا ہے جہاں جنت سے نظارے برستے ہیں
 کشف کی سطح پر آباد خوابوں کے جزیرے ہیں
 ستاروں کے سمندر ہمتابوں کے جزیرے ہیں
 بہار میں منظروں میں پھول اور تارے برستے ہیں
 فضا ہے مست موجِ نکبتِ بادِ بہاری سے
 اور اس پر تیرتا پھرتا ہول میں بے اختباری سے
 اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اردو شاعروں کے انگریزی سانیٹوں کی دو ہیئتوں میں نسبتاً
 لکھے ہیں مگر بہت کم۔ ممکن ہے تیسری ہیئت میں بھی لکھے ہوں مگر میرے علم میں نہیں۔ ان
 کی سب سے زیادہ مرغوب ترتیب قوافی اب ب ا - ج د د ج - ہ و و - ز ز ہے۔ جس میں
 اردو سانیٹوں کا کثیر حصہ ہے۔ اس کے بعد آخر شیرانی کی تکنیک ہے جس کی ترتیب قوافی
 اب ب ا - اب ب ا - ج د د ج - ز ز ہے۔ سانیٹ کی تکنیک اور ہیئت کے سب سے زیادہ
 تجربے عزیز تمنا فی نے کئے ہیں۔

اردو میں سانیٹ کی عدم مقبولیت کے کئی اسباب ہیں۔ اس میں بحور و قوافی کا نظام
 بہت سخت ہے۔ اس کی پابندی شعری تجربہ کو منتشر کرتی ہے۔ در تعری تجربہ کی صلیت تازگی
 اور توانائی کو مخصوص اور طے شدہ سانچے میں ڈھلنے پر مجبور کرتی ہے۔ اردو شاعر ہیئتوں کے

جبر سے سینے ہی تنگ آئے ہوئے تھے۔ اس لئے نئی ہیئت کے شوق میں اس طرف متوجہ تو ہوئے لیکن اس کی ہیئت کے جبر کو دیکھ کر جلد ہی کنارہ کش ہو گئے۔ دوسری بات یہ ہے کہ سانیٹ کے ساتھ اور اس کے بعد دوسری ایسی ہیئیں وجود میں آ چکی تھیں جو اظہار کا بہتر وسیلہ ثابت ہو رہی تھیں۔ سانیٹ میں خیال کے بہاد میں قوافی کی ترتیب، مصرعوں کی تعداد اور تنظیم اور بحر کے التزام سے رخصت پڑتا ہے جبکہ آزاد نظم میں یہ صورت حال نہیں ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت

فرانس کی سورس بر "انگریزی شاعری میں" فری درس "اور اردو میں" آزاد نظم" کہلاتی۔ فرانسیسی شاعری میں آزاد شاعری کے منتشر عناصر بہت پہلے سے موجود تھے جب عروضی شاعری کی سخت گیری حد سے تجاوز کر گئی تو اس کے رد عمل کے طور پر عروضی اور فنی سانچوں میں لچک اور شکست کا عمل شروع ہوا جس کے نتیجے میں نئی ہیئیں وجود میں آئیں۔ سورس بر عروضی آزادی کی اس نظری کو مشش کا ما حاصل ہے جس کو فرانس میں دیلاگوفین نے اپنی کتاب جوئیز کے دیباچہ میں درس لبر کا نام دیا۔ فرانس میں باقاعدہ عروضی شاعری اور درس لبر کے درمیان ایک اور ہیئت ملتی ہے جس کو "درس لبر" کہتے ہیں۔ اس میں عروضی شاعری کی طرح مسلمہ اصولوں اور سانچوں کی پیروی نہیں ہوتی مگر درس لبر کی طرح عروضی مسلمات سے بالکل انحراف بھی نہیں کیا جاتا۔ یہ ان دونوں کے درمیان کی ایک پلکار ہیئت ہے جس کو زیادہ سے زیادہ عروضی شاعری کو لچک ارنانے کی کوشش قرار دیا جاسکتا ہے۔

انگریزی کی عروضی شاعری انگریزی بحروں اور ان کے متعین اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ انگریزی کی تاکید بحریں لہجہ کی تاکیدوں اجزائی بحر میں ارکان کی تعداد کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ تاکید اجزائی بحر میں ارکان اور سچ کی تاکیدوں کی گنتی کی جاتی ہے اور مترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کا شمار کیا جاتا ہے۔ فری درس نے عروضی قوافی کے تمام مسلمات کو خیر باد کہہ دیا اور ان کی جگہ جذبہ کے بہاد اور دباؤ کے تحت مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے کے اصول، بول چال کی زبان کے آہنگ اور جملے کی تری ترتیب کو پتالیا، اگرچہ عروضی شامل اور فری درس دونوں میں آہنگ ہوتا ہے

مگر دونوں کے آہنگ میں فرق ہے۔ عروضی شاعری کا آہنگ باقاعدہ متعین اور مصنوعی ہے۔ جبکہ فری ورس کا آہنگ بے قاعدہ غیر متعین اور فطری ہے۔ عروضی شاعری کے آہنگ کا انحصار ارکان کی تعداد لہجہ کی تاکیدوں اور الفاظ کے وقفوں پر منحصر ہے جبکہ فری ورس کا آہنگ بول چال کی زبان کے فطری اتار چڑھاؤ اور جملے کی نشری ترتیب سے ابھرتا ہے۔ یہ الفاظ بزرگ فری ورس نے روایتی عروض کے اصولوں کو چھوڑ کر لسانی عروض کے اصولوں کو اپنایا۔ جس میں بول چال کی صوتیاتی خصوصیات کو اہمیت حاصل ہے۔ جن میں آواز کی شدت، وقفہ، آواز کے اتار چڑھاؤ کے تغیرات، قطع کلام یا وقفوں اور آوازوں کا تداخل شامل ہیں۔ فری ورس کی آزادی کی رو یہیں نہیں رکی بلکہ اور آگے بڑھی ای ای کننگس نے نئے نئے اختراعات کئے اور اس دائرہ کو اور وسیع کیا۔ اس نے فطری بول چال کے روایتی انداز پرکاری ضرب لگائی اور ان مقامات پر لہجہ کا زور دیا جن پر زور نہیں ہوتا تھا اور ان مقامات پر تاکید اور زور نہیں دیا جن پر ہوتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ آہنگ کو نئے نئے انداز سے مرتب کیا۔ لہجہ کی تاکیدوں کے اصول کو جذبہ کے داخلی زور یا معنویت کے دباؤ کے تابع کرنے کی کوشش کی۔ جس سے فری ورس کے بے شمار تجربے اور نمونے سامنے آئے۔

مغرب میں آزاد نظم کی ہیئت پر کمال بحث ہو چکی ہے۔ جون یونگسن لوپز نے مس اپی ٹوول کے نظریے آزاد نظم کو بڑی وضاحت سے پیش کیا ہے۔ اپی ٹوول کا خیال ہے کہ آزاد نظم ایک ایسی شعری ہیئت ہے جس کا انحصار لمبے یا آواز کے زیر و بم پر ہے۔ مگر یہ لمبے یا آواز کا زیر و بم آوازن و بجز کا نام نہیں ہے۔ آزاد نظم سے عروضی آہنگ کی توقع نہیں کرنی چاہیے۔ یہ الفاظ دیگر آزاد نظم کے بے وزن زیر و بم کا انحصار عضوی آہنگ پر ہوتا ہے۔ اس کی بنیاد عروضی ترتیب پر نہیں ہوتی بلکہ بول چال کے لہجے اور آواز کی زیر و بم کے اپنے نجی اور انفرادی اصول کے علاوہ آزاد نظم کا اور کوئی مطلق اصول نہیں ہے۔ اگر اس اصول کے علاوہ آزاد نظم کسی اور اصول کی پابندی کرتی ہے تو وہ آزاد نظم نہیں ہو سکتی۔ لمبے یا آواز کا زیر و بم کیا ہے؟ دراصل آزاد نظم کی اکائی، فوٹ یا ارکان کی تعداد یا کوئی عروضی مقدار نہیں ہوتی بلکہ سٹروف ہوتی ہے۔ یہ اکائی پوری نظم بھی ہو سکتی ہے اور اس کا ایک حصہ بھی۔ اسٹروف ایک مکمل دائرہ ہوتا ہے جو آہنگ کی صورت

میرا نظم پر چھایا رہتا ہے۔ اس لئے یا آزاد کے زیر و بم کا اصول آزاد آہنگ کے متوازن اند
 فنی بیہاد کا نام ہے۔ آزاد نظم میں ہر ایک مصرع اس آزاد آہنگ کا ایک لازمی حصہ ہوتا ہے،
 اور پچھ مصرعوں کا مجموعہ ایک کالی کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ اکائی آہنگ کا ایسا بیہاد ہوتا ہے جو گھڑی
 کے اینڈرولم کی طرح جس طرف سے سفر کرتا ہے اسی طرف لوٹتا ہے۔ اور یہ عمل مسلسل جاری رہتا ہے۔
 آہنگ کے جھولے میں آزاد نظم کے مصرعے جھولتے رہتے ہیں۔ آہنگ بنیادی جذبہ کے بیہاد کا
 مجموعہ ہوتا ہے جس لئے داخل دباؤ کے تحت آزاد نظم کے آہنگ کی وجہ سے نظم سست یا جست
 ہو سکتی ہے۔ یہ بھوکے کھا کھا کے آگے بھی بڑھ سکتی ہے اس کی تمام حرکات اور لہروں کو مرکزی تحریک
 کے تابع ہونا چاہیے۔ آزاد نظم بذات خود ایک ایسی طویل پر آہنگ تحریک ہے جس میں دوسرے
 آہنگ جذب ہو جاتے ہیں۔ باقاعدہ عروضی شاعری میں آہنگ کی تشکیل ارکان اور مساوی اوزان
 اور مصرعے کرتے ہیں اس کے آہنگ میں یکسانیت باقاعدگی تو آزاد میکائی کیفیت ہوتی ہے مگر آزاد
 نظم میں آہنگ کے عناصر شعری تجربہ کے دباؤ کے تحت جس طرح چاہیں مرتب ہو سکتے ہیں۔ آزاد
 نظم کی آزادی آہنگ کے عناصر پر کوئی پابندی عائد نہیں کرتی۔ یہی اس کی آزادی کا راز ہے۔

آزاد نظم پر اور بھی بہت سے نقادوں اور شاعروں نے خیال انگیز بحث کی ہے۔ فرانس کے
 ایک آزاد نظم نگار شاعر جی کان کا خیال ہے کہ آزاد نظم کی بنیاد ایسی مختصر ترین اکائی ہے جس میں صوتی
 اور معنوی وقفے ہوں آزاد نظم انھیں اکائیوں سے تشکیل پاتی ہے۔ اس کے آہنگ کی تعمیر لہجہ کی تاکید
 سے ہوتا ہے۔ ڈی سوزا کا خیال ہے کہ آزاد نظم کا آہنگ لہجہ کی تاکیدوں اور ارکان پر منحصر نہیں بلکہ
 مختصر اور طویل ارکان کی ترتیب اور مرکز و نیز طاقتور لہجوں کے اتصال پر منحصر ہے۔ اس طرح
 آزاد نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مختصر اور طویل ارکان کے آزاد عددی مجموعوں
 کو زیادہ پیچیدہ اکائیوں کی شکل دی جاتی ہے۔ ان اکائیوں کا تعین لہجہ کی تاکید میں کرنی ہیں اور لہجہ
 کی تاکیدوں کا تعین معنوی زور اور داخلی دباؤ کرتا ہے۔ ڈی سوزا نے ایسے اصولوں سے انحراف
 کیا جو فطری وحدت سے مطابقت نہیں رکھتے اور ایک ایسے عروض پر زور دیا جو شاعری میں

تحلیل جو اور خوشاعری کے خارجی عنصر سے زیادہ اس کا داخلی عنصر ہو۔ ڈی وڈان آزاد نظم کو ادائیگی
عروض کا نظری ارتقا قرار دیتا ہے۔ جس میں فوجی اور میکائی اصولوں کی جگہ آہنگ کے دلی مروط
اور عضوی اصولوں کو اپنا یا گیا ہے۔ ہر ربڑ ریڈ کے خیال میں آزاد نظم میں اوزان و بحر کا قاعدگی
کا نعم البدل تناسب اندر توازن کا عنصر ہے، اور ڈو وڈان کے خیال میں آزاد نظم ایک ایسی ہیئت
ہے جو ایک دم آہنگ آمیز ہو سکتی ہے اور خود کو آہنگ سے تنہی بھی کر سکتی ہے۔ یہ بنیاد و لود پر
کیفیات کی تبدیلیوں کی عکاسی کرتی ہے اور ان کیفیات کی نازک سے نازک تبدیلیوں کو انگیز کرتی
ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ وی سرنی کا خیال ہے کہ آزاد نظم داخلی آہنگ کا بسیاختہ اظہار ہے۔ یہ
ہیئت پرستی سے برہر پیکار ہو کر شعری مواد کی اہیت کو منواتی ہے اور شاعری کے خارج عناصر کو
داخلی عناصر کا تابع کرتی ہے۔

آزاد نظم شعری تجربہ کے وفور تازگی اور توانائی کا بسیاختہ اور براہ راست اظہار ہے۔
شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت کو الفاظ کی پرتوں میں تحلیل کرنے کے لئے اسے آنا پھوڑنا ضروری
ہے، اس لئے خیال یا جذبہ پر کوئی پابندی عائد نہیں کی جاتی۔ وہ جس طرح چاہتا ہے پنا اظہار کر لیتا
ہے۔ جذبہ کی اس خود کاری اور خود تشکیلی کا نام آزاد نظم ہے۔ سلیم الدین احمد لکھتے ہیں

”تجربہ کو ایک چشمہ سمجھئے اس چشمہ کا پانی ایک طرح نہیں بہتا کبھی

تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے

تصویر آب۔ کبھی ہلکی ہلکی ہر س ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں

اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے جلیلے بنتے ہیں اور

بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کا آواز

آتی ہے تو کبھی دانکا لے تیز ہو جاتی ہے۔ آزاد نظم میں تجربہ

کی ان گنت ہونے والی تبدیلیوں کو دکھایا جاسکتا ہے۔ اس میں بے

بنائے سانچے کو قدر مرد کرنا نہیں ہوتا ہے۔ تجربہ کے دباؤ سے سانچہ

رہتا ہے اور ہلکی سے ہلکی تبدیلی سانچے میں دکھائی دیتی ہے۔“

تجزیہ جتنا نازک اور نادر ہوگا آزاد نظم بھی اسی مناسبت سے نازک نا در اور مہین ہوگی تجزیہ جتنا خرد دار، کھر دار، تیکھا اور تیز ہوگا آزاد نظم کے آہنگ اور زبان میں بھی یہی خصوصیات ہوں گی۔
 دراصل آزاد نظم میں مواد اور ہیئت کی دونی ختم ہو جاتی ہے۔ شاعری کے خارجی اور داخلی عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آزاد نظم قدیم عروضی اصولوں کو مسترد کر کے آہنگ کے نئے فطری اصولوں کی پیروی کرتی ہے۔ اس میں قدیم عروض سے بغاوت کی آزادی ہے مگر نیا آہنگ تعمیر کر کے پابندی ہے۔ یہ آہنگ بول چال کی زبان کی فطری ترتیب سے لہجے کے زیر و بم سے پیدا ہوتا ہے اور اس کے زیر و بم کا تعین جذبہ اور خیال کا آہنگ کرتا ہے۔ آہنگ کی حد تک آزاد نظم داخلی آہنگ خارجی اظہار ہے اور زبان کی سطح پر جذبہ کا من و معن اظہار ہے اس لئے آزاد نظم کی کوئی ہیئت اور نہیں خیال اور جذبہ جس طرح چاہتا ہے الفاظ اور آہنگ کے قالب میں اپنے تمام پیچ و خم اساری تبدیلیوں کے ساتھ ڈھل جاتا ہے۔

آزاد زبان کی ساخت انگریزی زبان سے مختلف ہے۔ دونوں کے نظریہ عروض و آہنگ میں بھی فرق ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے ارکان کی ترتیب کے قدیم اصولوں کو خیر باد کہہ کر آواز کے زیر و بم کے اصول کو اپنا لیا۔ اس زیر و بم کو بھی جذبہ کے داخلی دباؤ کا تابع رکھا اور لہجہ کی تاکید کے فطری اور نحوی ترتیب کو بدل کر داخلی آہنگ کے دباؤ اور حرکت کے تحت نیا آہنگ تخلیق کر لیا اور مصرعوں کی لمبائی اور اختصار میں فرق کر لیا۔ مگر اردو میں لہجہ کی تاکیدوں کا کوئی نظام نہیں ہے۔ آواز کے وقفوں اور شدت کا بھی وہ انداز نہیں جو انگریزی زبان کی خصوصیت ہے۔ اس لئے اردو میں آزاد نظم بحر سے آزاد ہو گئی مگر وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔ آزاد نظم کے قدیم اور جدید ہر دونوں نے کسی نہ کسی بحر کے مخصوص وزن کے ارکان کی مختلف ترتیب سے آزاد نظم کی شکل کی ہے۔ البتہ ارکان کی ترتیب کو بنیادی خیال یا جذبہ کا تابع رکھنے کی کوشش ضرور کی ہے، ارکان کو جذبہ کے بہاؤ اور بہاؤ کے رحم و کرم پر چھوڑنے کی بھی کوشش کی ہے۔ جس سے آزاد نظم کے مصرعوں میں خیال کے مطابق ارکان کی تعداد مختلف نظر آتی ہے۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب جذبہ و خیال کی لہروں کے جس قدر تابع ہوتی ہے اسی قدر آزاد نظم میں

ہیت کی تکمیل نظر آتی ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت کا شعور اردو کے اکثر کامیاب آزاد نظم نگار مثلاً میراجی۔ ن۔ م۔ راشد۔ تصدق حسین خالد۔ ڈاکٹر تاثیر۔ قیوم نظر۔ مخدوم۔ مختار صدیقی۔ اختر الایمان۔ مجید انجید۔ منیب الرحمن۔ ضیا جالندھری وغیرہ شاعروں کو ہے مگر ان کی شام نظموں میں ہیئت کی تکمیل کا یکساں احساس نہیں ہوتا۔ تصدق حسین خالد کی نظم "ایک شام" دیکھئے۔

پہاڑوں کی بلندیوں سے

بڑھتے سائے

گرتے آ رہے ہیں

شام کی فسر دگی میں

ایک سرخ ڈور سی افق کی

جھللا رہی ہے

دادیوں میں

اک اداس راگنی کی گونج سی پکائی

برہ کی آگ

قنبر بن کے جاگ اٹھی

افق کی دور لوٹ کر

کسی عقیق غار کی سیاحیوں میں کھو گئی۔

اداس راگنی کی گونج چنچ بن کے رہ گئی

اس نظم میں بحر کے وزن کے مختلف رکان کو مختلف مصرعوں میں بکھیرا گیا ہے۔ بحر کے

آہنگ میں وہ نرمی اور سبک رندی نہیں جو شام کی آمد میں ہوتی ہے مگر بحر کے ہچکولے اس کرب کی

حکایت کے لئے موزوں ہیں جو حساس دلوں میں شام کی آمد سے پیدا ہوتا ہے مگر اس بحر میں امکان

کو خیال اور جذبہ کا پوری طرح تابع نہیں بنایا گیا۔ اور مصرعوں کی نشری ترتیب میں بھی مختلف اور آورد

ہے اس نظم کو اس طرح پڑھیے۔

پہاڑ کی بلندیوں سے بڑھتے سائے گرتے آ رہے ہیں

شام کی فسردگی میں
ایک سرخ ڈور سی افق کی جھلسا رہی ہے

وادیلوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی یک گئی
برہ کی آگ نغمہ بن کے جاگ اٹھی
افق کی ڈور لوٹ کر

کسی عین غار کی سیاہیوں میں کھو گئی
اداس راگنی کی گونج پیچ بن کے رہ گئی

اس طرح لکھنے میں اس نظم کا آہنگ بھی نمایاں ہوتا ہے اور ہیئت کے اجزا بھی ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ مختصر نظم ہے اس لئے اس میں رطب و یابس کا اسکان کم ہے۔ مگر طویل آزاد نظموں میں ہیئت کے مربوط عناصر کی کمی نظر آتی ہے۔ غیر ضروری عناصر اور اجزا شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ عناصر داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ خارجی سطح پر غیر ضروری عناصر اور اجزا کی فراوانی کی مثال ن۔ م راشد کی نظم ”دریچے کے قریب“ پر

جاگ اے شمع شبستانِ وصال
حفلی خواب کے اس فرشِ طرباک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور نہ ہی
آمری جاں مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے تجھے

اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے۔
سیمگوں ہاتھوں سے اے جان زرا
کھول دے رنگ جنوں خیر نہ نکھیں

اسی مینار کو دیکھ
 صبح کے نور سے شاداب سہی
 اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی رہے۔
 اپنے بیکار خدا کی مانند
 اڑتھکتا رہے کسی تاریک سیہ خانے میں
 ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
 ایک عفریہ اداس
 تین سو سال کی ذلت کا نشان
 ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
 بے پتہ سیل کے مانند رواں
 جیسے جنات سیا بانوں میں
 مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آتے ہیں
 ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشہ میں
 ایک دھن سی بنی بیٹھی ہے
 ٹٹماتی ہوئی تنہی سی خودی کی تبدیل
 لیکن آنی بھی تو انانی نہیں
 بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے
 ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
 زیرِ افلاک مگر ظالم سے جاتے ہیں

ایک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں

بھوک کا شاہسوار

سخت گیر اور نمونہ بھی ہے

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح

یہ شب عیش گزر جاتے پر

پھر جمع خس و فاشاک نکل جاتا ہوں

چرخ گرداں ہے جہاں

شام کو پھر اسی کاشانے میں دٹ جاتا ہوں

بے بسی میری زرا دیکھو کہ میں

مسجد شہر کے میناروں کو

اس دیکھے سے میں پھر حجابکتا ہوں

جب انھیں عام رخصت میں شفق چومتی ہے

اس نظم کے ابتدائی تین مصرعوں میں "شعبہ شہستان وصال" کو محفل خواب کے فرش

طربناک سے جسم کے لذتِ شب سے توجہ ہونے کے باوجود، جگانے کی کوشش محض ایک معمولی

لذت آمیز رومانی فصاحت کی کوشش ہے۔ نظم کے بنیادی جذبہ سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔

پھر میناروں کی بلندی سے اگر شاعر کو اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آ بھی گیا تو نظم کے مرکزی خیال میں کیا

امضافہ ہوا۔ نظم کے پہلے ٹکڑے میں ابتدائی تین اور آخری دو مصرعے بیکار ہیں۔ پوری نظم کے فرائض

اور مفہوم سے محض تین مصرعے وابستہ ہیں جنہیں تلخیص میں باقی رکھا گیا ہے۔ دورہ سے بند کھاتہ

مصرعوں میں پھر سیگوں ہاتھوں سے مے رنگ جنوں خیز آنکھیں کھولنے کی تلقین ہے۔ یہ رومانی

فضا آفرینی نظم کے خیال کے بہاؤ اور اس کی سنجیدگی میں متخل ہوئی ہے اس کے علاوہ مینار کے

سانے تلے ملائے حریں کے اذنگھنے کو جس خوش سلوبی سے پیش کیا ہے وہ اپنے بیکار خدا کی

مانند "مصرع سے مجرد ہو جاتا ہے۔ دراصل ن۔ م۔ آتش کی اکثر نظموں میں وہ خیال خواہ مجرہ

در آتے ہیں ایک بے محل جنسی عمل اور اس کی لذت کا اور دوسرے موقع و بے محل خدا پر تمسخر کا ہند

بھی یہ خیال ایک مصرع کی شکل میں آدھکا۔ پھر ملائے حریں کو ایک طرف بیکار خدا سے تشبیہ کی

اور دوسری طرف اداس محفرت سے۔ یہ اداس عفتیت بھی محسن حاشیہ آرائی سے۔ ملنے حزیں کے بنیادی پیکر کے تلازموں کی تکمیل پاتہ سبب نہیں۔ تیسرے بند میں باز میں لوگوں کے ہجوم کو جیسے جنات بیابانوں میں مشعلیں لیکے سرشام نکل آئے ہیں کہا ہے۔ بازار کو بیابانوں اور انسانوں کو جنات کہنے کے لئے کوئی قرینہ چاہیے تھا۔ یہ تشبیہیں بھی محض آرائشی ہیں اور اس اعتبار سے فضول ہیں کہ نفس مضمون میں کوئی اضافہ نہیں کرتیں۔ پھر مشعلیں لیکر نکلنے کو کیوں برا سمجھا گیا ہے۔ جو تھے ٹکڑے کے لگاتار ابتدائی تین مصرعے پھر حشو میں جہاں شاعر نظم کی روانی اور خیال کے بہاؤ میں خود کو تھکا ہارا بھوک کا سخت گیر اور تنومند شاہسوار قرار دیتا ہے۔ یہ محض تصنع اور آوری ہے۔ اس میں شب بیدار کے گزرنے اور چرخ گرداں کا ذکر بھی فضول ہے۔ ان عناصر کو نکالنے کے بعد نظم کے تمام مصرعے باہم مربوط دکھائی دیتے ہیں اور خیال کی وحدت نیز وحدت تاثیر میں بھی کمی نہیں آنے پاتی۔ اس نظم کی تکنیک پر معرانی نظم کی تکنیک کا اثر ہے۔ بہت سے مصرعے ایک مخصوص عرصہ دزن میں ہیں اور مساوی اوزن ہیں۔ خیال کے بہاؤ اور جذبہ کے دباؤ کے ساتھ ارکان و در تک بہتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔

اس نظم میں ۴۲ مصرعے ہیں جن میں ۲۰ مصرعے زائد ہیں۔ بعض مصرعوں میں بعض الفاظ زائد ہیں۔ اس کے علاوہ خیال اور جذبہ میں بھی بعض غیر ضروری عناصر شامل ہو کر نظم کی ہیئت کی وحدت اور وحدت تاثیر کو پارہ پارہ کرتے ہیں اب اس نظم کی تلخیص اس طرح پڑھئے جو ۲۲ مصرعوں پر مشتمل ہے۔

آمری جاں مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چمکتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
انہیں میناروں کے سایہ تلے کچھ یاد بھی ہے
اور گھٹتا ہے کسی تاریک نہاں فلسفے میں
ابک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
تین سو سال کی ذلت کا نشان

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا داد کوئی
 دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
 ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
 ٹھٹھاتی ہوئی روشن سے خودی کی تندیں
 لیکن اتنی بھی تو انانی نہیں

بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے
 ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
 زیرِ فداک مگر ظلم سے جاتے ہیں
 میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
 ہر شب عیش گزر جاتے پر
 بہر جمعِ غصہ و خاشاک نکل جاتا ہوں
 شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
 مسجدِ شہر کے میناروں کو

اس دریچے سے میں پتھر جھانکتا ہوں
 جب انھیں عالمِ رخصت میں شفق چومتی ہے

آزاد نظموں میں ارکان کو آزادی سے برہمنے سے جو سہولت پیدا ہوتی ہے اس کا تقاضا ہے
 کہ نظم کے وزن میں فرق نہ پڑنے پائے اور حروف کا سقوط بھی نہ ہونے پائے۔ مگر آزاد نظموں میں ایسی چیز کہ
 ملتی ہیں جو ہیئت کو پارہ پارہ کرتی ہیں اور وحدتِ تاثر میں کمی کرتی ہیں۔ میراجی کی نظم ”آخری عورت“
 مفہومِ رکن کی مختلف تعداد اور ترتیب پر مشتمل ہے۔ نظم کا ایک مصرع یہ ہے :

کہ اک حقیقت آج بن کے آئی سے نظر

اور اس کے نیچے یہ مصرع درج ہے

جو لہر آب تک عاجز نہ دعیاب ہوں کی ہشت گنی

اس مصرع میں عاجزانہ کی مع فاعل نہ بھر ہے۔ حروف کا سقوط جائز نہیں اس سے آہنگ

میں فرق پڑتا ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت کی کمزوری ایک دوسری طرح رونما ہوتی ہے بعض اوقات شاعر برابر کے کچھ مصرعے کہہ کر انہیں مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کر کے مطلق ہو جاتا ہے کہ اس نے آزاد نظم کی تخلیق کر لی
نہم را شد کی نظم "ہم جسم" کے ابتدائی دس مصرعے دیکھئے۔

در پیش ہمیں
چشم و لب و گوش
کے پیرائے رہے ہیں
کل رات

جو ہم چاند میں

اس سبز پہ

ان سایوں میں

غزلائے رہے ہیں

کس آس میں

کجلائے رہے ہیں

اب اس کو اس طرح پڑھیے :-

در پیش ہمیں چشم و لب و گوش کے پیرائے رہے ہیں

کل رات جو ہم چاند میں اس سبز پہ غزلائے رہے ہیں

کس آس میں ان سایوں میں کجلائے رہے ہیں

اس طرح مصرعوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ملحدہ ملحدہ لکھنے سے کامیاب آزاد نظم وجود

میں نہیں آتی اور شاعر کا یہ عمل ہیئت کے شعور کی کمی کو ظاہر کرتا ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے خیال کو ذرا موش نہیں کیا جاسکتا۔ خیال ہی کی مخصوص

تنظیم اور ترتیب سے آزاد نظم کی ہیئت وجود میں آتی ہے۔ خیال کی خودکاری اور خود تشکیلی کا دوسرا

نام آزاد نظم ہے۔ اور اس خودکاری اور خود تشکیلی سے اعلیٰ درجہ کی آزاد نظم وجود میں آتی ہے۔

مختار صدیقی کی یہ نظم ملاحظہ کیجئے :-

روشنی تیز ہوئی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شرب کی دھن

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شرب کی دھن شرمائی لجا کر سمٹی

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شرب کی دھن شرمائی لجا کر سمٹی اور سٹک کر گئی

انھیں شمعوں نے دیا جاندار کا جھومرا اس کو

دو جہاں مطلع اوزار ہوئے دیکھو تو

ترکوں حیرت اکبر آئیو۔ حیرت اکبر آئیو

مختار صدیقی کی یہ نظم مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کا شاہکار ہے۔ اس نظم کی تکنیک اور ہیئت پر راگ کی تکنیک اور ہیئت کا اثر ہے جس طرح راگ بہت پرسکون عالم میں شروع ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ پھیلتا ہے جس میں آواز بھی اونچی ہوتی ہے اس کا طول بھی بڑھتا ہے اور اس کی رفتار میں بھی تیزی اور شدت آتی ہے۔ اس نظم میں بھی پہلے مصرعے بات بہت دھیرے دھیرے شروع ہوتی ہے۔ دوح تک پہنچتے پہنچتے الفاظ اور آہنگ میں تیز رفتاری آنے لگتی ہے اور ان کی طوالت بڑھنے لگتی ہے۔ پہلے اور چھٹے مصرعے کو ایک ساتھ پڑھ کر ابتدا اور نقطہ عروج کے درمیان کا وقفہ معلوم کیا جاسکتا ہے۔ جہاں پہنچ کر بحیرہ تیز سے تیز تر اور طویل سے طویل تر ہو گیا ہے۔ راگ کی تکنیک کام میں لا کر روشنی کے پھیلنے کی کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ جوں جوں روشنی پھیلتی ہے مصرعوں کے ارکان بڑھتے جاتے ہیں یہاں تک کہ جب اندھیری رات معروم ہوتی اور روشنی پوری طرح مسلط ہو جاتی ہے تو مصرعے روشنی کی طرح بیکراں ہو جاتا ہے یہی نظم کا نقطہ عروج ہے۔ یہ نظم اپنے مواد سے نہ صرف یہ کہ ہم آہنگ ہے بلکہ حشو و زائد سے قلم پاک ہے۔ اس میں خیال کی خودکاری اور خود شکلی اپنے شباب پر ہے۔ بحر و وزن روشنی کی آہستہ مدی اور نرمی سے ہم آہیز ہے۔ الفاظ بھی روشنی کی نسبت سے روشن اور منور ہیں۔ روشنی

شمعیں۔ فانوس ایک طرف رنگ پاش ہیں اور دوسری طرف شب کی دھن شرار سمٹی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نظم کو تمثیلی اور علامتی رنگ نے اور دلکش بنا دیا ہے۔ اس طرح کی اور بھی کامیاب مثالیں ہیں جیسے عبدالرحمن کی نٹ راجہ (اگرچہ یہ آزاد نظم نہیں ہے) ن۔ م راشد کی "رقص" سلام بھلی ہٹری کی "جگل کا ہنچ" منیب الرحمن کی "سنتھالی ناچ"۔ ان تمام نظموں پر دوسرے فنون لطیفہ کی تکنیکوں اور خصوصیات کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں اور اپنی جگہ اہم اور کامیاب تجربے ہیں۔ ہیئت کی ایک اور کامیاب مثال خورشید الراسلام کی نظم پیاس ہے۔

دور سے چل کر آیا تھا میں

ننگے پاؤں ننگے سر

سر میں گرد زبان پر کانٹے

پاؤں میں چھالے ہوش سٹھے گم

اتنا پیاسا تھا میں اس دن

جیسے چاہ کا مارا ہو

چاہ کا مارا وہ بھی ایسا جس نے چاہ نہ دیکھی ہو

اتنے میں کیا دیکھا میں نے

ایک کنواں ہے مستہرا سا

جس کی من بے پکی اونچی

جس پر چھاؤں بے پیڑوں کی

چڑھ کر من پر جھانکا میں نے

جوش طلب کی مستی میں

کت گرا۔ اتنا گرا جتنی، بحر کی پہلی رات

کیسا اندھا۔ ایسا اندھا جیسے قبر کی پہلی رات

کنکر لے کر پھینکا تہ میں

پانی کی آواز نہ آئی

اس کا دل بھی خالی تھا

اس نظم کی ہیئت مربوط جامع اور موزوں ہے۔ لفظ سے لفظ اور مصرع سے مصرع،
 طرح مربوط ہے کہ جو بات پہلے مصرع سے شروع ہوئی ہے وہ آخر تک پہنچی چلی گئی ہے اور آخر
 مصرع پر مکمل ہوئی ہے۔ اس نظم سے اگر درمیاں سے چند مصرعے ہٹائے جائیں تو نظم کا تس
 اور تاثر کم ہو جاتا ہے الفاظ کا محتاط استعمال نظر آتا ہے۔ کوئی لفظ زائد نہیں ہے۔ بحر بھی سبک
 اور نرم ہے جو تکان اور پیاس کی حالت کی عکاسی کے لئے موزوں ہے اور بنیادی خیال کی تر
 اور تاثر کو گہرا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کا انداز بیان بظاہر صاف اور سادہ ہے لیکن یہ
 اور کئیوں علامتی الفاظ ہیں جو معانی کی مختلف سطحوں رکھتے ہیں۔ اس کی تکنیک بھی بظاہر
 ہے مگر اس پر تمثیلی رنگ غالب ہے۔ یہ ساری چیزیں اس نظم کو ایک حرف بول چال کے
 سے قریب تر کرتی ہیں اور دوسری طرف اس میں معنویت پیدا کرتی ہیں۔

آزاد نظم کے اولین علمبرداروں تصدق حسین خاں، ن۔ م۔ راخدا، ڈاکٹر تاثیر
 یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی، اختر الایمان، مجید امجد، ضیا جان بھری، سردار ج
 کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت کا سب سے زیادہ شعور میراجی کو ہے۔ ان کی نظموں میں
 کی خود کاری اور جذبہ کی خود بخشی ملتی ہے۔ مصرع کا تصور قطعاً یہ ہے جس میں ارکان کا
 جملے کی نشری ترتیب، بول چال کے آہنگ اور جذبہ کے دباؤ پر منحصر ہوتی ہے۔ ان کی نظم
 کی انوکھی لہریں "کایہ بند دیکھئے"۔

میں چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں

جیسے کوئی پیر کی نرم ٹہنی کو دیکھے

دھکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے

مگر بوجھ پٹوں کا اترے ہوئے پیر من کی طرح۔ سچ کے ساتھ می در شاہ

ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو۔

میں یہ جانتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹے چلے جائیں مجھ سے

پٹلتے ہوئے چھیر کر لے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے

لاج کی بوجھ سے رکتے رکتے سنہلے ہوئے رس کی رنگیں سرگوشیوں میں

میں یہ جانتی ہوں کبھی چلتے چلتے کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں
ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چوتے ہوئے سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے۔
اگر کوئی بچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے

تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آگے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں ٹھہرنے نہ پائیں
اس نظم میں ارکان کی ترتیب بحر کی روانی آہنگ کی موسیقی نے نظم کی سرد خاموشی اور دھندلی
سے مل کر حسن پیدا کر دیا ہے۔ ہمیت کے خارجی عناصر الفاظ، الفاظ کی مختلف شکلیں، بحر و
ن۔ ارکان کی تعداد و ترتیب، لسانی پیکر اور استعارے نیز علامتیں داخلی عناصر جذبہ و خیال
اس طرح ہم آہنگ ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ رس کی انوکھی لہریں
جو تاثر شروع ہو جاتا ہے وہ چلتی ہوئی نرم ٹہنی پیر من سچ، لاج کی بوجھ، رنگیں سرگوشیوں، ندی
روں سرسراتی ہوئی، سہانی صدا، آواز کی گرم لہریں، انوکھی مسہری وغیرہ استعاروں اور
ذیل سے ہوتا ہوا قاری کے ذہن پر نہ صرف یہ کہ بنیادی مفہوم کا انکشاف کرتا ہے بلکہ تلذذات
پار کرتا اور ذہن کو بے ملامتوں اور نادرجذوبوں کی طرف متقل کرتا ہے۔ یہ اس کی تکنیک سا
راست ہے مگر "میں یہ چاہتی ہوں" سے روحانی دھندلکوں میں لپٹی ہوئی ہے اسلوب میں
یا اور نرمی ہے جس سے اس کی لہروں کا تاثر ذہن میں جذب ہوتا رہتا ہے۔ زبان بھی بول چال
آہنگ سے قریب ہے اور تخلیقی و جمالیاتی ہے۔

اردو کی آزاد نظموں میں تصارق حسین خاں کی کتبہ حسن قبول۔ ایک شام۔ محمد رفیع تاثیر
سائے۔ ن۔ م۔ ماشد کی رقص، "سبا ویران، حسن کوزہ گو، فیض کی "ایک منظر"، رنگ
دل کا مرے۔ میراجی کی رس کی نوکھی لہریں، "سمنار کا بلادا، محمد رفیع" بعد کی اڑان، سرسراہٹ
س کی حرکت، ادنیٰ مکان، دیکھ دل کا دارو۔ مخدوم کی "اندھیرا"، دھنک، ایک منڈوے
۔۔۔ سرز رحمتی کی "ادو دھو کی خاک حسین"، میرا سفر۔ علی جواد زیدی کی "ہولی"۔ احمد ندیم
آمی کی "غفران شباب"، یوسف ظفر کی "دادی نیل"۔ سلام مچلی شہری کی "اندیشہ"، جگل کانیچ
نا صدیقی کی "کھنڈر روشنی تیز ہوئی"، "موسن جو دارو"۔ اختر لایمان کی "بازدید"۔ مجید امجد
آؤ گراف۔ بیولی، منیب الرحیم کی بازید، برگد کاپڑ، سنخالی ناچ۔ صبا جالندھری کی "جادو"

جادو داں : ٹائپسٹ : قہوہ خانے میں : سیال اریب کی "تسکین اتا" : خورشید الاسلام کی "پاس"
 کمال احمد صدیقی کی "بادبان" : مصطفیٰ زیدی کی "عدالت" : وزیر آغا کی "اجر تاشہر" : کوہ نرا : درمندا
 اور ون کا زرد پہاڑ : شیر نیازی کی "سائے اور دیکھنے والے کی الجھن" : بلراج گول کی "کاغذ کی ناؤ"
 حلیل الرحمن کی "میں گوتہم ہوں" : وحید اختر کی "آسیب" : کھنڈ راہر بچوں : عزیز علی کی "زیرِ پائوں"
 میں : رسول کاذب : راہی معصوم رضا کی "چاند کی بڑھیا" : ایک منظر : شہریار کی "نیامرت" : اپنی یاد
 اور احمد ہمیش کی "پرچھائیں کا سفر" : کامیاب آزاد نظمیں ہیں : یہ فہرست یہیں مکمل نہیں ہو جاتی بلکہ
 بہت سی کامیاب آزاد نظموں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے ۔

آزاد نظم کی تکنیک

تکنیک کوئی ایسا طریقہ کار نہیں جسے ذہنی طور پر پہلے سے پتہ چل جائے : ایسی تکنیک
 ایک اسکیم اور خاکہ یا سانچہ تو ہو سکتی ہے مگر شعری تکنیک نہیں کہلاتی جاسکتی : شعری تکنیک نظم کے
 خارجی اور داخلی عناصر کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے سے اور شعری تجربہ کی بنیادی
 خصوصیت سے ابھرتی ہے : ہر آزاد نظم اپنی تکنیک خود اپنے ساتھ لاتا ہے : بشرطیکہ وہ نظم شعری
 تجربہ کے لہجے سے نمودار ہوئی ہو : پھر بھی آزاد نظموں کے مطالعے سے خارجی سطح پر تکنیک کی بعض
 نمایاں خصوصیات یا عادی رجحانات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے :

آزاد نظم کی پہلی تکنیک وہ ہے جس کا جھکاؤ معرّٰا اور مقفیٰ نظم کی طرف سے : اس کی
 دو صورتیں ملتی ہیں : مقفیٰ نظم کی طرف اور معرّٰا نظم کی طرف : فیض : راشد اور میراجی کی بعض اسی
 آزاد نظمیں ملتی ہیں جن میں پابند اور مقفیٰ نظم کی خصوصیات زیادہ اور آزاد نظم کی خصوصیات کم ہیں :
 فیض کے یہاں نسبتاً تجربوں کا رجحان کم ہے : ان کی اکثر نظموں میں بحر و قافی کا آہنگ ہے مگر وہ کسی
 قدیم روایتی ہیئت میں نہیں ہیں بلکہ ان کے جذبہ یا خیال کے بہاد کے ساتھ مصرعوں کے رکان کی
 تعداد اور ترتیب گھٹتی بڑھتی ہے : یہ خصوصیت ان کی نظموں کو آزاد نظم کی طرف لے جاتی ہے لیکن
 مساوی الوزن مقفیٰ مصرعوں کی بہتات ان کی نظموں کو پابند اور مقفیٰ نظموں سے قریب کرتی ہے :
 فیض کی نظم "رنگ" ہے دل کا مرے " پاس رہو " جب تیری مندر آنکھوں میں " منظر " وغیرہ

اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ "تم مرے پاس رہو" کا یہ بند

تم مرے پاس رہو

مرے قابل مرے دلدار مرے پاس رہو

جس گھڑی رات چلے

آسمانوں کا لہو پی کے سبہ رات چلے

مہم مشک لے، نشر الماس لے

بین کرتی ہوئی ہنستی ہوئی گاتی نکلے

درد کے کاستی یا زیب بجاتی نکلے

اس ٹکڑے میں دوسرا چوتھا پانچواں چھٹا اور ساتواں مصرع نہ صرف یہ کہ مساوی الوزن ہیں بلکہ پہلے اور دوسرے مصرع میں "پاس رہو" اور تیسرے نیز چوتھے مصرع میں "رات چلے" کی تکرار نے قافیہ کا آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ بالخصوص ان ٹکڑوں کی تکرار اور ان کے آہنگ کو نظر انداز کر بھی دیا جائے تو چوتھے اور پانچویں مصرعوں کے قوافی چلے اور لے، جھٹے اور ساتویں مصرعوں کے قوافی گاتی اور بجاتی بہت نمایاں ہیں۔ آخری دو مصرعوں میں تو نکلے ردیف کی موجودگی اس پر مستزاد ہے۔ قوافی کی یہ ترتیب کسی روایتی ہیئت کے مطابق نہیں۔ مگر قافیہ کی موجودگی اور اس کے تسلسل سے اس نظم میں پابند نظم کی خصوصیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بند کے آخری چار مصرعوں کے مساوی الوزن ہونے سے اس خیال کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ فیض کی اس طرح کی نظمیں ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے کسی ایک دائرہ میں نہیں آتیں بلکہ مصنوعی ہیئت کے تصور سے زیادہ قریب ہیں اور خیال کے ساتھ مکمل ہوتی جاتی ہیں مگر ان کی ایسی نظموں میں مقفی معرۃ اور آزاد نظم کی بعض خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں اور ان میں بھی مقفی نظم کی خصوصیت حاوی ہے۔ اس نوع کی سب سے سہا پہا نظم "نگ ہے دل کا مرے" ہے۔ جس میں حروف کی غنائیت، الفاظ کے ترنم بحر و قوافی کی موسیقی نے جذبہ کے آہنگ سے مل کر نظم میں آواز اور اس کی اشاریت کا جادو جگا دیا ہے۔

اس تکنیک کی کسی قدر بلکہ اور صورتوں، ہم راشد کی بیشتر نظموں میں ملتے ہیں۔ ان کی

اکثر نظموں میں قافیہ موجود ہوتا ہے۔ مگر انھوں نے فیض سے زیادہ آزاد نظم کی تکنیک کو برتا ہے۔ ایک طرف انھوں نے قوافی اور بحر کے مساوی الوزن ارکان کو کسی حد تک باقی رکھا ہے اور دوسری طرف مصرعوں میں ارکان کو منتشر کر کے آزاد نظم کی ہیئت سے فائدہ اٹھایا ہے۔ یہ تکنیک ان کی اکثر کامیاب نظموں مثلاً "زنجیر" "داشتہ" "سبادیران" "تماشا گہ لالہ زار" "دل مرے صحرانورد پیر دل" "بوئے آدم زار" "آرزو رہا ہے" وغیرہ میں برتی گئی ہے۔ مگر "داشتہ" کی تکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے قوافی اور مساوی الوزن مصرعوں کا استعمال فیض سے کم کیا ہے۔

میں ترے خندہ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم نہ ہر گداز
میں تو اس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا (داشتہ)

سلیماں سر بزا اور سبادیران
سبادیران - سب آسب کا مسکن
سب آلام کا انبار بے پایاں
گیا، و سبز و گل سے جہاں خالی
ہوا تکیں نقشہ یاراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں

سلیماں سر بزا اور سبادیران (سبادیران)

ان محزوں میں قوافی لگاتار مصرعوں میں نہیں آتے ہیں بلکہ درمیان میں ایک ایک مصرع متغی ہے اس لئے ان نظموں پر قافیہ اتنا چھایا ہوا نہیں ہے جتنا فیض کی بعض نظموں پر۔ لیکن مساوی الوزن مصرعوں کی یہاں بھی بہت کم ہے۔ متغی آزاد نظم کی تکنیک میں فیض کی رنگ ہے

دل کا مرے اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں کی "ماہِ ستام" خوبصورت نظمیں ہیں۔

یہ تکنیک معمولی سی تبدیلی کے ساتھ میراجی کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ اکھوں نے فیض اور راشد دونوں کے مقابلے میں آزاد نظم کی آزادی سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے مگر قوافی کے آہنگ کو برقرار رکھا ہے۔ ان کی اکثر نظموں میں ارکان خیال کے بہاؤ کے ساتھ بہتے چلے گئے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں مختلف مصرعوں کے آہنگ کی طوالت مختلف ہوتی ہے۔ "ادبچے مکان" کا یہ ٹکڑا دیکھئے :

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استاد ہے تعمیر کا ایک نقش عجیب۔

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن

اے شہن کے نقیب فاعلاتن فِعَلن

تیری صورت ہے ہیبت فاعلاتن فِعَلن

ذہن انسانی کا طوفان کھڑے ہو گیا فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعَلن

ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر

فاعلاتن، فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعَلن

ان میں اک جوش ہے میداد کا فرد کا اک عکس دراز

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعَلات

اور الفاظ میں افسانے ہیں بے خوابی کے۔ فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعَلن

کیا کوئی روجِ حزیں فاعلاتن فِعَلن

تیرے سینے بھی بیتاب ہے تہذیب کے رخشندہ نگیں

فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فِعَلن

اس بند میں چھوٹے سے چھوٹا مصرع دواہرکان کا ادب بڑے سے بڑا مصرع آٹھ ارکان

کا ہے۔ مگر مصرع خواہ مختصر ہو یا طویل سالم ارکان پر مشتمل ہے۔ ارکان کی تعداد خیال کے بہاؤ

کے ساتھ گھٹی بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور چھوٹے بڑے مصرعے مل کر ایک مربوط بند کی تشکیل

کرتے ہیں۔ لیکن ابتدائی تینوں مصرعوں میں عجیب، نقیب اور ہیبت قوافی ہیں اور آخری دو مصرعوں

میں "حزین اور رنگین" قوافی ہیں۔ اس بند میں ارکان کی تعداد کا تغیر ن۔ م راشد اور فیض کی نظموں سے زیادہ ہے۔ اور ان کے مقابلے میں قوافی کی کثرت اور تسلسل بھی نہیں ہے۔ یہ ایک تکنیک کی قبول صورتیں فیض، راشد اور میراجی کے یہاں مل جاتی ہیں۔ فیض کے یہاں آزاد نظم کا جھکاؤ مقفی اور معرّٰی نظم کی طرف زیادہ ہے۔ میراجی کے یہاں مقفی اور معرّٰی کی خصوصیات کم اور آزاد نظم کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ ن۔ م راشد ان دونوں کے درمیان ہیں۔ ان کے یہاں مقفی اور پابند نظموں کی خصوصیات بھی ہیں اور آزاد نظم کی ہیئت کی خصوصیات بھی۔ اس طرح کی نظموں میں میراجی کی "جل چلاؤ"۔ "دیو داس"۔ "منار ہیں"۔ "عکس کی حرکت"۔ ن۔ م راشد کی "ہلسم جادواں"۔ "انفاق"۔ "ایک رات"۔ "شاعر درہندہ"۔ "قص"۔ "بے کراں رات کے سناٹے میں"۔ "دل مرے صحرانورد"۔ "پیر دل"۔ "آرزو راہبہ ہے"۔ اور فیض کی "آج کے نام"۔ "جب تیری سمندر آنکھوں میں"۔ "رنگ ہے دل کا مرے"۔ "پاس رہو"۔ "منظر"۔ "یہ فصل امیدوں کی ہدم"۔ "مرے ہدم مرے دوست"۔ "بول" وغیرہ نظموں میں تکنیک کی یہی خصوصیات نظر آتی ہیں۔

اس تکنیک کا دوسرا رجحان معرّٰی نظم سے زُرب کار جھکاؤ ہے۔ معرّٰی نظم کے تمام مصرعے مساوی الوزن ہوتے ہیں۔ مگر اس میں قافیہ نہیں ہوتا بعض ایسی آزاد نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں قافیہ نہیں ہے یا نہ ہونے کے برابر ہے مگر ان میں ارکان کا تغیر و تبدل بھی کم سے کم ہے۔ لیکن یہ ضرور ان کا تغیر انہیں آزاد نظم کی طرف لے جاتا ہے مگر یہ تغیر اتنا کم ہے کہ ایسی نظمیں معرّٰی نظم سے بہت قریب معلوم ہوتی ہیں۔ ن۔ م راشد کی نظم "قص" کا یہ پہلا بند دیکھیے :

اے مری ہم قص مجھ کو سٹھام لے	قاعد تن فاعلاتن فاعلن
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈر سے رزواں ہوں کہیں یسا نہ ہو	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
رخص گہ کے چور دروازوں سے آکر زندگی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈھونڈھ لے مجھ کو نشان پالے مرا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
اور جرم پیش کرتے دیکھ لے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس بند کے پہلے دوسرے تیسرے پانچویں اور چھٹے مصرع کا وزن ایک ہے۔ صرف چوتھے مصرع میں ایک رکن فاعلاتن کا اضافہ ہے۔ اس کے علاوہ مصرع کے آخری الفاظ "تھام لے" اور آخری مصرع کے الفاظ "دیکھ لے" مساوی الوزن ہیں جن میں ایک نون کا صوتی آہنگ بھی ہے۔ مساوی الوزن مصرعوں کی موجودگی اس نظم کو معرّٰی نظم کی حیثیت سے قریب کرتی ہے اور غیر مساوی الوزن چوتھے مصرع کی موجودگی اس کو آزاد نظم کی طرف لے جاتی ہے۔ اس لئے ایسی نظموں کو معرّٰی اور آزاد نظم کے درمیان کی حیثیت کہنا مناسب ہے۔ میراجی کی "عکس کی حرکت" قافیہ کی "جب تری سندر آنکھوں میں" اور "راشد کی" "رقص" میں یہی تکنیک نظر آتی ہے۔

اب تک آزاد نظم کی جن صورتوں پر غور کیا گیا ہے وہ پابند، مقفیٰ اور معرّٰی نظم کی حیثیت اور تکنیک سے قریب تر ہیں، یا پابند اور آزاد نظم کے درمیان بھول رہی ہیں۔ دراصل ایسا ہونا ناگزیر ہے۔ ہر حیثیت کو تکمیل تک پہنچنے کے لئے ایک طویل سفر طے کرنا پڑتا ہے۔ معرّٰی نظم میں محض قافیہ کی قید اٹھادی گئی تھی مگر آزاد نظم میں بحر کے مساوی الارکان وزن کی پابندی کا ٹھکانا تھادیہ عمل قافیہ کی قید کو کھانے سے زیادہ انقلابی تھا اس لئے کہ صدیوں کی روایت کو اتنی جلدی توڑنا ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ ان صورتوں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ تکنیک درس سے جو سفر شروع ہوا تھا اسے آزاد نظم تک پہنچنے میں راہ کے کئی پیچ و خم سے گزرنا پڑا۔ سب سے پہلے معرّٰی نظم میں معمولی سی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور نظم میں ارکان کا نمایاں تغیر نہیں ملتا۔ اس کے بلکے سے تغیر کی ناگواری کو کم کرنے کے لئے شاعروں نے قوافی کا سہارا لیا۔ اس کے بعد ارکان کا تغیر اور نمایاں ہوا اور قافیہ کی میاں کیوں کا سہارا بھی کم ہی پایا گیا۔ اس کے بعد یہ دم آزادی اور چابکدستی کے ساتھ خیال کے بہاؤ پر ارکان کی تعداد اور ترتیب کو چھوڑ دیا گیا۔ اور قافیہ کو بھی ترک کر دیا گیا۔ یہ آخری صورت آزاد نظم سے زیادہ قریب ہے۔ میراجی کی نظم "آخری عورت" کا یہ ابتدائی بند دیکھئے۔

ہجوم دایں بائیں۔ سامنے دکھائی دے تو مجھ کو ایک پرشکوہ سیل کا فسانہ یاد آتا ہے۔

(مفاعیلن آٹھ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں کہ کون ہوں میں بھول جاتا ہوں یہ کون ہیں۔

(مفاعیلن ۵ بار)

میں بھول جاتا ہوں کہ ایک دن تھا ایک رات کتنی کبھی
(مفاعیلن ۳ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں ہوائے شوق نے مجھے
(مفاعیلن ۳ بار + فعل)

دکھایا کتنا وہ جلوہ جس کو دیکھ کر
(مفاعیلن ۳ بار)
بس ایک گردش نگاہ میں
(مفاعیلن ۲ بار + فعل)
بدل گیا وہ رنگ پہلے گیت کا
(مفاعیلن ۳ بار)

زیر نظر بند کے تمام مصرعے مساوی الوزن ہیں نہ ان میں قافیہ ہے بلکہ ہر مصرع کے ارکان مختلف ہیں۔ جذبہ اور خیال کے پہاڑ کے ساتھ ارکان بکھرتے چلے گئے ہیں۔ پہلے مصرع میں نو دوسرے میں ۵ تیسرے میں ۵ چوتھے میں چار پانچویں میں ۳ چھٹے میں ۳ اور ساتویں میں تین ہیں۔ جن مصرعوں کے ارکان کی تعداد یکساں نظر آتی ہے ان میں بھی فرق ہے مثلاً دوسرے مصرع میں مفاعیلن ۵ بار ہے اور تیسرے مصرع میں مفاعیلن ۳ بار + فعل ہے۔ اسی طرح پانچویں مصرع میں مفاعیلن ۳ بار ہے اور چھٹے مصرع میں مفاعیلن ۲ بار + فعل ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت اس تکنیک میں اپنی اصل ہیئت سے قریب ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

اس تکنیک کی زیادہ چکدار صورت ان نظموں میں نظر آتی ہے جن میں ہر مصرع کے ارکان سالم نہیں ہیں بلکہ ایک رکن کو ٹکڑے کر کے دو مصرعوں میں ڈال دیا گیا ہے۔ پہلی صورت میں ارکان کے تغیر کے اصول کو برتنا اور اس کی آزادی سے کام لیا جاتا تھا۔ اس میں ارکان کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے بونے کی بکراں آزادی سے بھی کام لیا گیا ہے۔ یہ عمل خیال یا جذبہ کے پہاڑ اور بول چال کی فطری ترتیب کے تحت ہوتا ہے اگر محض ایک رکن کو ٹکڑے کر کے دو حصوں میں ڈال جائے تو اس سے ہیئت مجروح ہوتی ہے۔ ن۔ م راشد کی نظم 'اے سمندر' کا یہ بند دیکھئے۔

اے سمندر
جانک کی ٹوٹی ہوئی کشتی کے تنے۔
فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن فَاعِلَاتِن

شب کی طغیانی کی باہنوں پر رزان
اے سمندر آنے والے دن کو یہ تشویش ہے
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
کس کرن کی نوک
کن پھولوں کا خواب
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

اس بند میں بنیادی رکن فاعلاتن ہے جس کی ہر مصرع میں مختلف تعداد نظر آتی ہے مگر آخری
دو مصرعوں میں فاع لاتن ٹکڑے ہو کر دو مصرعوں میں تقسیم ہو گیا ہے۔ اس کی زیادہ نمایاں صورت
- شاب گریزاں کے مندرجہ ذیل مصرعوں میں ملتی ہے۔

تیری غم کا یہ تقاضا ہے
تو ایسے پھولوں کا بھونکا ہے
فعلین فعلین فعلین ف
فعلین فعلین فعلین ف
فعلین فعلین فعلین فعلین فعلین فعلین
جن میں دو چار دن کی ہنک رہ گئی ہو
اس بند میں فعلین کو ف - فعلین ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے مگر یہ تقسیم جذبہ کے بہاؤ اور
دباؤ کے تحت عمل میں آتی ہے، جس سے ایک طرف مصرع جملے کی نشری ترتیب سے قریب ہو گیا ہے
اور دوسری طرف آہنگ میں کمی نہیں آتی ہے۔ اس میں وہی روانی خوش آہنگی اور حسن ہے، جو اس
وزن کی موسیقیت کا مزاج ہے۔

مصرع کو جملے کی نشری ترتیب سے قریب تر کرنے کی کوشش میں ایک اور تکنیک سے کام لیا
گیا ہے۔ ۵۰۰ء یہ کہ ہر مصرع میں ارکان کی تعداد مختلف رکھنے کے ساتھ ساتھ اس میں ایک اور مختصر
رکن یا اصل رکن کے ایک ٹکڑے کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کی نظم "سوداگر" کا یہ بند
دیکھئے:

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

لو بگر بج گیا
صبح ہوئے کہ ہے

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل

دن نکلے ہی اب میں چلاؤں گا

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل

اجنبی شاہراہوں پہ پھر

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل

کاسہ چشم لے لے کے ایک ایک چہرہ کوں کا

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل

دفتروں کا رخاؤں میں تعلیم گاہوں میں جا کر

فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل فاعِل

اپنی قیمت لگانے کی کوشش کروں گا

اس بند کے مصرعوں کی فاعِل رکن کی مختلف تعداد سے آہنگ کی تخلیق کی گئی ہے مگر آخری میں

مصرعوں کے آخر میں "فع" کا اضافہ ہے۔ عروض کے قدیم نقطہ نظر سے اس کی گنجائش پر گفتگو ہو سکتی ہے۔

مگر خیال کا بہاؤ اور مصرع کے الفاظ کی نثری ترتیب کا تقاضا تھا کہ یہاں ایک نیا رکن فع یا فاعِل کا

کا ایک حصہ "فا" کا اضافہ کیا جائے۔ اس اضافہ سے نظم کی روانی میں اضافہ ہوا ہے اور مصرع

نثری ترتیب سے قریب ہو گیا ہے۔

ایک نظم میں دو بحر دو یا آہنگوں کا اجتماع بھی ممکن ہے۔ یہ اجتماع ڈرامائی نظموں میں حسن

اور تاثیر پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ کرداروں کے خیال جذبہ اور صورت حال کے ساتھ دہجہ زبان وزن و

بحر سب کچھ تبدیل ہو جاتا ہے۔ مختار صدیقی کی نظم "موہن جو ڈارو" اوزان کے تنوع کی کامیاب مثال

ہے۔ اس نظم کے ایک بند میں دو بحر دو کے امتزاج سے جدت پیدا کی گئی ہے اور ہر بند اسی طرح دو

جدائگانہ بحر دو میں ہے۔ اسی طرح یوسف ظفر کی نظم آدم (تصویری) ہے جس کے ہر بند میں خیال

کے بہاؤ اور جذبہ کے دباؤ کے تحت بحر تبدیل ہو جاتی ہے۔ بحر کے ساتھ ہی اسلوب تکنیک نیز زبان

کی تبدیلیاں نمودار ہوتی ہیں۔

آزاد نظم کی زبان

زبان ایک ہے مگر اس کے محل استعمال بہت۔ یہی محل استعمال اس کے مزاج و مہماں اور

رنگ و آہنگ کو ایک دوسرے سے ممتاز کرنا ہے۔ الفاظ کو جب محض ترسیل خیال کے لئے برتا جاتا

ہے تو اس کو بول چال کی زبان کہا جاتا ہے۔ اس کا منصب، کہے اور سننے والے کے درمیان افہام و

تفہیم کی نصفا پیدا کرنا ہے اور کہنے والے کے مفہوم کو سننے والے کے ذہن میں جلوہ گر کرنا ہے۔ روزمرہ

کی زبان اپنے منصب کی ادائیگی میں روزمرہ کی زندگی کے مطابق بہت سی تبدیلیوں کو انگیر کرتی ہے۔
اپنی ہیئت اور معانی میں توسیع اور تبدیلی کرتی رہتی ہے۔

اس زبان کا دوسرا پہلو وہ ہے جس کو سائنسی زبان کہتے ہیں جس میں ہر لفظ دلائل وضعی کے تحت استعمال ہوتا ہے اس کے معانی متعین ہوتے ہیں اس میں ہر لفظ ایک نشان ہوتا ہے جس کے معانی ہر جگہ یکساں بیان کے اور سمجھے جاتے ہیں۔ اس میں اصطلاحوں کا ذخیرہ ہوتا ہے۔ ان کے معانی بھی متعین ہوتے ہیں بلکہ وہ اپنی محدود معانی میں مکمل ہوتی ہیں۔ ایسی زبان کو سائنسی کہتے ہیں۔ علمی زبان کے دونوں پہلوؤں ادبی اور سائنسی زبان کا ایک اور محل استعمال ہے جس میں زبان کی بنیاد تو لغوی معانی پر ہی ہوتی ہے مگر ادیب اس زبان کو ترسیل یا بیان واقعہ کے لئے استعمال نہیں کرتا بلکہ تاثرات کی فضا آفرینی کے لئے رتنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسی زبان شری بھی ہوتی ہے اور شعری بھی۔ شری تخلیقی زبان کے مقابلے میں شعری تخلیقی زبان زیادہ جمالیاتی ہوتی ہے اس میں الفاظ کے حقیقی

معانی سے زیادہ مجازی معانی کی ہمیت ہوتی ہے۔ ادیب اپنے فکر و خیال، جذبہ و احساس کے اظہار کے لئے نئی نئی شکلیں تراشتا ہے جوئی ترکیبوں، پیکروں، علامتوں، اساطیر اور تشبیہوں کی صورت میں نظر آتی ہیں وہ اپنے مافی الفہم کے اظہار کے لئے جس لفظ کو مناسب سمجھتا ہے چن لیتا ہے۔ یہ زبان اپنے مقصد، موضوع، مواد اور تخلیقی ضرورت کے تحت ٹوٹی پھوٹی، رسیلی، زکلی، خشک، سڈول، نرم اور سخت ہر طرح کی ہو سکتی ہے۔ تخلیقی زبان میں الفاظ کو غاڑوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا انھیں شیریں اور تلخ، کریمہ اور حسیں، فصیح اور غیر فصیح، بسک اور گراں، غنائی اور مغلن کی صفت سے متصف نہیں کیا جاسکتا بلکہ شاعر کے مواد، موضوع اور شعری تجربہ کے پس منظر میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے کہ ہر لفظ اپنی جگہ "کل" سے کتنا مربوط ہے۔ اور تاثر کے اظہار کے لئے کتنا موزوں ہے، اور اس نے جمالیاتی تخیل کو جگانے اور ذہن پر تلازموں کی طلسمی فضا میں ارتعاش پیدا کرنے کا کتنا کام کیا ہے۔ اس طرح تخلیقی زبان میں لفظ اور اس کی تمام نئی اور پرانی شکلیں سمیٹ ہوتی ملتی ہیں۔

آزاد نظم کی زبان ادبی زبان کی گرفت سے آزاد ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اس میں مفرد اور مرکب الفاظ، تراکیب، استعارے، تشبیہیں، پیکر، علامتیں، تشبیہیں، اساطیر اور زبان کی دوسری شکلیں اپنے عہد شاعر کی شخصیت، نظم کے موضوع اور مواد اور شعری تجربہ کی بنیادی خصوصیت سے قریب تر

دکھاتی دیتی ہیں۔ لیکن ہر جگہ اس نئی زبان کا رنگ و آہنگ ایک جیسا نہیں ہے اس کو تعزیر کر کے
 الگ الگ رکھنا ہوگا۔ آزاد نظم کی زبان کا ایک روپ وہ ہے جس پر قدیم غزل کی زبان کا اثر ہے۔
 فارسی الفاظ و ترکیب کی کثرت ادبی زبان کے عناصر کی بہتات اور متعین نیز براہ راست انداز بیان کو
 اثر ہے۔ زبان کا یہ رنگ ن، م راشد، دین محمد تاثیر، تصدیق حسین، خالد، ڈاکٹر منیب الرحمن، وحید آزاد
 اور مسدود جعفری کے یہاں ملتا ہے۔

ن۔ م راشد :

جاگ اے شمعِ نبتستان وصال
 محفلِ خواب کے اس فرشِ طرباک سے جاگ (ریپے کے قریب)

ن۔ م راشد :-

سیلہاں سرِ بزاوارِ سبادیراں
 طیور اس دشت کے متعارِ زیرِ پر
 محبت شعلہ پراں ہوس بوسے گلے بے بو (سبادیراں)

فیض :-

چھپتی رنگ کبھی راحت دیدار کا رنگ
 زہر کا رنگ، ہلو، منگ، شبِ تار کا رنگ
 آسمان رہگزر، شیشہ ہے (رنگ ہے دل کا مرے)

تاثیر :-

یہ تند گام بیک سیر کا روانِ حیات
 لئے ہوئے شفق آلود برف کے پیکر (الذن کی ایک شام)

مخدوم :-

صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
 خازنِ سارِ الم بن گئے (چاند تاروں کا بن)

احمد ندیم قاسمی :-

شبم آئینہ بدست آئی سرریگ گلاب

ایک معصوم کلی

شاخساروں سے ہمک کر نکلی (عنفلونِ شباب)

ان ٹکڑوں میں شمعِ شبستانِ دصال، محفلِ خواب، فرشِ طربناک، منقارِ زیرِ پر، شعیرہ
ان، بونے گلے بے پروا، راحت و بیدار، شب و دیدار، سبک سیر، کاروانِ حیات، دیوارِ غم،
ارزارِ الم، آئینہ بدست، سرریگ گلاب وغیرہ الفاظ اور تراکیب فارسی ہیں۔ ان کے آہنگ پر
رسی کے صوتیاتی اور ترکیبی آہنگ کا اثر ہے۔ آزاد نظم کی زبان کا یہ رنگ بھی دو طرح کے عناصر پر
متل ہے۔ ایک روایتی جس میں غزل کی لفظیات اور تراکیب کی بہتات ہے۔ دوسرے بعض
سے انفرادی عناصر جو ہر فارسی روایت کے زیر اثر ہیں مگر باطن منفرد اور آزاد ہیں۔ مثلاً کاروانِ
بات کا شفق آلود برف کے پیکرے ہوئے ہوتا، مرد و زن کا دیوارِ غم اور خارزارِ الم بننا، شاخسار کا
بے کلی کا ہمک کر نکلنا، نئے استعارے ہیں جن میں تازگی محسوس ہوتی ہے۔ جن شاعروں نے فکر کی
بیرتھوں، خیال کی نزاکتوں اور مسائلِ حیات کی پیچیدگیوں کا شعری اظہار کیا ہے۔ انھوں نے
وفا الفاظ کی نئی نئی شکلوں اور فارسی آہنگ و تراکیب کا سہارا لیا ہے۔

آزاد نظم کی زبان کا دوسرا رنگ وہ ہے جس میں بول چال کی زبان کا خالص ادبی روپ نظر آتا ہے

سردار جعفری :-

میں اپنی ماں کے سفید آنچل کی چھاؤں کو یاد کر رہا ہوں

میری بہن نے مجھے دکھا ہے

ندی کے پانی میں سید کی جھاڑیاں ابھی تک ہمار ہی ہیں

پیپے رخصت نہیں ہوئے ہیں

ابھی وہ اپنی سرطی آواز سے دلوں کو بھار ہی ہیں

داد دھک کی خاک جیسے کے ذروں

علی جواد زیدی :-

پہلے زمانہ اور کھامے اور کھئی دورا ور کھا
وہ بولیاں ہی اور کھیں وہ ٹولیاں ہی اور کھیں وہ ہولیاں ہی اور کھیں
لیکن مرے پیر مغاں
اب تو نیا انداز ہے (ہولی)

اختر الیاس :-

تتلیاں ناچتی ہیں پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں
جیسے اک بات ہو جو
کان میں کہنی ہو خاموشی سے (باز آمد)

مجید امجد :-

کھلاڑیوں کے خود نوشت دستخط کے واسطے
کتابچے لئے ہوئے

کھڑی ہیں منتظر حسین روکیاں
ڈھلکتے آنچلوں سے بے خبر حسین روکیاں (آؤ گرات)

ان تمام ٹکڑوں میں الفاظ صاف، واضح، روشن اور بکھرے بکھرے ہیں ان میں بول چال
کی زبان کے عنصر میں، در فارسی کا گہرا اثر بھی نہیں ہے۔ ہر لفظ اپنی جگہ ایک ایسا متحدہ شیشہ ہے
جس میں آرا پار جھانک کر معافی کا چہرہ دیکھا جاسکتا ہے۔ دراصل جن لفظوں میں کسی بات کی ترسیل
کی جاتی ہے ان میں الفاظ خود بخود صاف اور روشن ہو جاتے ہیں در اپنے اندر ترسیلی خصوصیات پیدا
کر لیتے ہیں۔ ان ٹکڑوں میں ہر لفظ اور ہر مصرع اپنی جگہ اتنی ہی بات کی ترسیل کر رہا ہے جو ان سے خواہ
ہے۔ ان میں تخلیقی زبان کی بیکرائی، ابہام، تملزموں کو بیدار کرنے کی قوت کم ہے۔ جہاں تک
مصرع کی ترتیب کا تعلق ہے وہ نثری ترتیب سے قریب ہے۔ الفاظ کے استعمال اور مقصد پر

ترتیب کا اثر ہے جس سے یہ الفاظ جذبات، درتخیل سے کم اور عقل و شعور سے زیادہ قریب
 ہو، تمام آزاد نظمیں جن میں شاعر نے بیان واقعہ کیلئے اور ایسی ہی صاف ستھری زبان برتنے پر مجبور
 ہے۔

آزاد نظم کی زبان کا تیسرا رنگ وہ ہے جس میں شاعر نے اپنے تاثر اور نادرون یا ب شعری
 کے اظہار کے لئے نئی زبان وضع کی ہے۔ زبان کے وضع کرنے سے غلط فہمی ہو سکتی ہے۔ آزاد نظم
 زبان مصنوعی طور پر وضع نہیں کی جاتی۔ بلکہ تخلیقی تجربہ کے لہجے سے ہی نمودار ہوتی ہے اور جذبہ کا
 زور دباؤ خود بخود آہنگ کی لہروں میں الفاظ اور ان کی منت نئی شکلوں کو پروتا ہوا، زبان پر
 ن کرنے لگتا ہے۔ بعض تجربے اتنے پیچیدہ، تہہ در تہہ اور گنگناک ہوتے ہیں کہ ان کے لئے نئی
 ان کی ضرورت ہوتی ہے اور وہ نئی زبان رہا نئی زبان کے عناصر کو از سر نو مرتب کر کے انہیں نئی
 فرد صورتیں عطا کرتی ہے اور زبان کی نئی صورتوں کو کبھی سامنے لاتی ہیں، ایسی زبان میں نئی
 میں، نئے استعارے، پیکر، تشبیلیں، اساطیر اور علامتوں کی بہتات ہوتی ہے۔ فرانس میں آزاد نظم
 نقاشا دیت کے زیر سایہ ہوا اس لئے وہاں اس پر علامتی رنگ کا غلاف چڑھا، انگریزی میں آزاد
 نگاری پیکریت کی تحریک سے وابستہ ہے، اس لئے اس میں پیکروں کا جال پھیل گیا، اردو میں آزاد
 نگاری اس وقت وجود میں آئی جب ماہر کس فراموش آئین اسٹائن اور کچھ وجودیوں کے نظریات چھلنے
 لگے۔ اور ہماری قومی زندگی میں نئے مسائل پیدا ہو چکے تھے۔ چونکہ آزاد نظم روایتی زبان کو اپنا کر
 صیب سے ہمد برا نہیں ہو سکتی تھی اس لئے آزاد نظم نگاروں نے نئے مسائل نئے حالات نئے
 نوعیات کو شعری تجربہ کی وساطت سے نئی زبان میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اس نئی زبان کے
 نمایاں دھارے نظر آتے ہیں۔ پہلا دھارا اول چاب کی زبان کے آہنگ کو اپنانے کا ہے۔

میراجی :

آئے پروہت و دب جلائے
 آرتی کو ہاتھوں میں اٹھائے
 رن تھیں رن جس کیسی صدا ہے

دل کا گنبد گونگا رہا ہے
 سکھ کی آشا
 سکھ کا سپنا (دندھیں)

تقدیم فی الدین :

دھنک ڈنٹ کر یسج بی
 جھومر چکا
 سنائے چونکے
 آدمی مات کی آنکھ کھلی
 برہ کی آہ کی نیلی لہ
 نے بنتی ہے
 نے بنتی ہے۔ (وصال)

غزیر قیسی :-

موت کے ایک نمٹاتے دیے کا سنگھرش ہو رہا ہے
 یہاں بھی سنگھرش ہو رہا ہے
 یہ کال سنگھرش کال ہے
 تب تو ایک تن پر تھا گھاؤ (پکش نگری)

دذیر آغا :

رس بھرا لہو
 سسے کی شاخ سے لٹا
 مری پھیل ہوئی جھولی میں گر کر
 آج میرا ہو گیا (دور ماندہ)

شفیق قاطر شعری :

بسرادے کی نزل جوئے شیر سی چکی دھام مہمتی ہا رہی

اور بہار آئی

وہ شیریں کچا میٹھا رس

جو اس دھانی نازک بیل سے مہنے پایا (رت والا)

ان ٹکڑوں میں بول چال کی زبان کے غم مہم، پردہست، دوب، آرتی، سکھ، آشا، پین،
عرش، کال، کے، بسرادا، نزل وغیرہ الفاظ ہندی ہیں اور ان میں سکھ، سنلے، جھور، دھنک
لامات، آبیخ، دیئے، گھاؤ، تن، جھولی، رس بھرا، دھاما، کچا میٹھا، دھانی وغیرہ الفاظ بول چال کی زبان
و خالص ہندوستانی معاشرت کا اظہار بھی ہیں۔ انگریزی قری ورس میں بول چال کی زبان کے آہنگ اور جملے کی
سے قریب ہونے پر زور دیا گیا تھا اس کا اثر اردو کی آزاد نظم کی زبان پر بھی ہے۔ ایسی زبان وضوح اور
ادب سے بھی تخلیق ہوتی ہے اور طریقہ کار کی وجہ سے کبھی وہ شاعر جو ہندو لوہا، ماد اور صنمیت یا وخنومت
پر رکھتے ہیں، انہوں نے ایسی زبان کی تخلیق کی ہے جس پر ہندی اور مقامی بولیوں کا اثر ہے۔ میراجی
کے شاعر ہیں۔ وہ شاعر جنہوں نے اجتماعی لاشعور کے نقوش کو شاعری کی زبان میں تبدیل کیا ہے
یہاں بھی قدیم ہندو، ماحول اور تجربوں کی بوباس ہے اور ایسی زبان ہے جن میں مہمتی کی اسلوب
بذیہ روشنی بول چال کی زبان اساطیر اور صنمیت کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ اس گروہ میں
وزیر آقا اور اسی قبیل کے دوسرے شاعر آتے ہیں۔ ایک گروہ وہ ہے جو جذبے کی معصومیت
رمل، پکدار زبان میں پیش کرتا ہے۔

بسرادے کے استعاروں، پیکرول، درحلاتوں کے ذریعہ اظہار خیال کا ہمسایہ پر اکثر نقاد
ہیں کہ بعض ایسے ناقد نایاب اور مہین انکار یا جذبات ہوتے ہیں جن کی ترسیل یا اظہار بہت سے نئے
یا وراستی اسباب میں نہیں ہو سکتا اس لئے زبان کی نئی شکلیں تراشی پڑتی ہیں۔ ایسے موقع پر
الفاظ جذبہ کے اظہار سے قاصر ہوتے ہیں وہاں استعارے اور پیکر دست گیری کہتے ہیں اور شاعر
ان کی خارجی شکلیں میں مدد دیتے ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم پیکریت کی تحریک سے وابستہ تھی۔

پیکر نگاروں کا سارا زور اس بات پر تھا کہ خارجی دنیا سے حواسِ خمسہ کے ذریعہ جو پیکر ذہن میں تخلیق ہوئے ہیں ان میں کسی قسم کی تبدیلی کے بغیر شاعری میں منتقل کر دیا جائے۔ یعنی شعری پیکروں میں وہی تازگی، توانائی، حسن اور ہیئت کی صحت ہو جو ذہنی پیکروں میں ہوتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے عین میں لفظ کی تلاش نئے استعاروں اور تشبیہوں کی تخلیق اور نئے پیکروں کی تعمیر ضروری تھی اس طرح کی پیکر تراشی سے ایک طیف زبان کی نئی سطح سامنے آتی اور دوسری طرف مفہوم واضح غیر مبہم اور روشن ہو کر سامنے آیا اور جذبہ و فکر کی تجسیم کا عمل نمایاں ہوا۔

اردو میں پیکریت کی بحث کا آغاز سب سے پہلے عظمت الشذخاں نے کیا۔ عظمت الشذخاں کے بعد پیکریت آزاد نظم میں پوری طرح نمایاں ہوئی ہے۔ آزاد نظم نگاروں نے کچھ تو مغرب کے اثر کے تحت اور کچھ نئے حالات نے موضوعات اور نئے مسائل کے شعری اظہار کے لئے نئے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔

میراجی :

اور بادل کے گھونگھٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن - ستارے میں جھرمٹ برندا کی سکھیں کا
اور نہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے۔ (سنجوج)

میری نگاہوں کے دائرے میں
رگوں سے خون کی اُبلتی دھاریں (دکھ دل کا دارد)

تمہیں اس کے پردوں کی ایسے لچکتی چلی جاتی ہیں جیسے پھلی ہوئی سطح دریائے
اکٹھ کر نہ ہند لکے کی مانند پنہاں کیا ہو نضا کو نظر سے (محرمی)

ن۔م راشد

دیو کی دیوار کے نیچے نسیم
روز و شب چلتی ہے مبہم خون سے سہمی ہوئی
جس طرح شہروں کی راہوں پر نسیم

نیند آواز زمستان کے پرندے کی طرح
 خوف دل میں کسی موم شکاری کا لئے
 اپنے پر تو لیتی ہے چیختی ہے
 بیکراں رات کے سناٹے میں
 آرزو میں ترے سینہ کے کہستانوں میں
 غلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح ریگتی ہیں (بیکراں رات کے سناٹے میں)

مخدوم محمد الدین :-

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
 رات بھر جھللاتی رہی شمع صبح وطن
 رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن (چاند تاروں کا بن)

کبھی چاندنی رات کا گیت بن کر
 کبھی گھپ اندھیرے کی نگلی ہنسی بن کے
 پیچھا کرے گی (نحت جگر)

دھنک دھٹ کر سچ بنی

جھومر چمکا

سناٹے چونکے

آدھی رات کی آنکھ کھلی

برہ کی آ پنج کی نیلی لو

نے بنتی ہے

نے بنتی ہے (وصل)

یوسف ظفر:

اگر میں یہ شب گزار دیتا کسی سمندر کے سر پہ سینے کی دھونکنی پہ
جہاں ہر اک لمحہ موت منہ پھاڑ کر جھینپتی ہے (وادی نیل)

مجید امجد:

ہمیب پھانکوں کے ڈولتے کو اڑا چنچ اسٹھے
اہل پڑے الجھتے بازوؤں چٹختی پسلیوں کے پر ہر اس قافلے
گر سلا بڑھے، مرے، بھنور، ہجوم کے (آلو گراف)

سیرتھویں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ

سیرتھویں کی موج اند موج دھلوانوں پہ چہرے چتر چتر (مویلا)

مثالیں قدرے طویل ہو گئی ہیں۔ لیکن ان مثالوں سے پکیروں کی بہت سی صورتیں واضح
طور پر سامنے آ گئی ہیں۔ جن سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ اردو آزاد نظم میں پکیر تراشی کی کیا اہمیت
ہے۔ اور ہر پکیر اپنی جگہ نیا اور تخلیقی ہے جس سے سطح ذہن پر متحرک تصویریں ناچتی ہوئی دکھائی دیتی
ہیں۔ در تلازمات کو بیدار کر کے اس دور کے شاعر کے پیچیدہ شعری تجربے تک قاری کی رسائی
کراتی ہیں۔

ذرا ان پکیروں پر ایک نظر ڈالنے نکلتی ہوئی آنکھوں کا، ہجوم، اجالے کی کرن کا ٹھنکنا،
بادل کے گھونگھٹ، نگاہوں کے دائرہ میں خون کی اُبلتی دھاریں، دوپٹے کا نغمہ کی طرح ڈھلکنا،
تہوں کا پردوں کی طرح پلکنا، نسیم کا سہم کا چلنا، انگ کے گرد افسانہ گو یوں کا چشم کے گرد مر جگان کی
طرح، ہجوم، نیند آواز زمستان کا پزمندہ، پسینے کے کہستانوں میں ظلم بہتے ہوئے حبشی کی طرح رنگنا،
شہیدوں کے تنوں کا موم کی طرح جلنا، چاند تاروں کا بن، بگلی ہنسی، سناٹوں کا چونکنا، برہ کی آہ
کی نیلی لو، سمندر کے سینے کی سر دھونکنی، ہمیب پھانکوں کے ڈولنے کو اڑا چٹختی پسلیوں کے پر ہر اس قافلے
، ہجوم کے بھنور، آئینوں کی قوس، موج اند موج، دھلوانوں پہ چہرے وغیرہ پکیروں نے نئی عصری

حسیت شعری تجربہ کی طرف کی اور تخلیقی حسن جھلکتا ہے۔ ان پیکروں میں نئے استعارے بھی شامل ہیں اور تشبیہیں بھی۔ حد اتم تک پیکر بعض جگہ اپنی انفرادیت باقی رکھتا ہے۔ مثلاً چاند ناروں کا بن برہ کی آنچ کی نیلی لوانیلی نفا کی قفل اور بعض جگہ استعاروں کی صورت میں نمودار ہوئے ہیں۔ اعلیٰ تخلیقی نظم میں استعارے تشبیہیں اور پیکر ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ ان پیکروں اور استعاروں پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں بصری ہم آہنگی پیکر بھی ہیں اور شامہ سے متعلق ہر قسم کے پیکر ہیں اور زیادہ پیکر متحرک پیکر ہیں۔ یہ پیکر بعض ذہن پر تصویریں ہی نہیں بناتے بلکہ ذہن کے اندر سونے ہوئے دوسرے استعاروں اور تلازموں کو بیدار کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔

اردو میں قدیم علامتوں کا بنانا یا نظام پہلے سے موجود تھا۔ گل و بلبل، ساقی و چمن، بادہ رجا، قفس و آشیان، الفاظ علامت کی حیثیت اختیار کر چکے تھے اور دوسرے تیسرے درجہ کے شاعروں کے یہاں متعین مفہوم میں بار بار استعمال ہو کر اپنی تاثیر اور تازگی کھو چکے تھے۔ بعض شاعروں مثلاً اقبال اور جوش نے ان الفاظ کو نئی عصری حسیت اور آہنگی سے آشنا کر کے نئی معنویت عطا کی۔ لیکن جب شاعروں نے یہ محسوس کیا کہ پرانی علامتوں سے کام نہیں چلتا تو انھوں نے نئی علامتوں کی تخلیق کی۔ صبح، سحر، شام، سورج، ہوا، سمندر وغیرہ علامتوں کا ترقی پسند شاعری کی دین ہیں۔ بعض شاعروں نے اس سے آگے بڑھ کر نئی علامتوں کی تخلیق کی جن کی پیشوائی میراجی نے کی۔ اس طرح آزاد نظم نگاروں نے علامتوں کی تخلیق کرنے اور علامتی پیرایہ بیان اختیار کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ میراجی، اختر الایمان، وزیر عثمانی نئی شعری علامتوں کا استعمال کیا ہے اور اپنی بیشتر نظموں میں علامتی رنگ پیدا کیا ہے۔

علامت ذہن کو اس تصور کی طرف منتقل کرتی ہے جو کسی شے کا بنیادی وصف ہوتا ہے۔ مثلاً پانی کے لفظ سے تری اور اس کی تمام صنعتیں ذہن میں تازہ ہو جاتی ہیں۔ علامت لفظ کے مخفی معانی کو بھی اجاگر کرتی ہے اور ان کی تہوں کو کھولتی ہے۔ علامت اپنی جگہ پردہ بھی ہے اور جلوہ بھی۔ پردہ اس لئے کہ ایک لفظ میں ایک پوری کائنات چھپی ہوتی ہے، جلوہ اس لئے کہ علامت ہی وہ تصور بن جاتی ہے جس کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ آزاد نظم کی ابتدا اور ارتقا کے

دور میں نئے جنس اور جذباتی مسائل نے اقتصادی اور سیاسی پیچیدگیاں نئی مشکلات اور نئی قدیں وجود میں آ رہی تھیں ان کے اظہار کے لئے علامتی زبان کی ضرورت تھی۔ آزاد نظم نگاروں نے ایسی زبان کی تخلیق کی ہے۔ میراجی کے یہاں، ڈھلان کہستان، سلوٹس رس کی لہریں وغیرہ جنسی علامتیں ہیں۔ بعض شاعروں نے پانی، ہوا، سورج وغیرہ کو علامت بنایا ہے۔ بعض آزاد نظموں میں استعارے اور پیکروں کو علامت کا درجہ حاصل ہے اردو میں علامتوں کا استعمال بڑی حد تک خامکاری سے ہوا ہے۔ علامت اس وقت تک علامت نہیں بنتی جب تک کہ وہ علامت بار بار اور مخصوص پس منظر میں استعمال ہو کر مانوس نہ ہو جائے اور اپنے تلازمی مفہوم کا تعین نہ کر لے۔ البتہ اردو میں علامتی رنگ اور تیشی انداز کی نظموں کی کمی نہیں ہے۔ ن۔ م۔ راشد کی "سمندر کی تہ میں"۔ "یارانِ سرپئی"۔ "اے سمندر"۔ میراجی کی "رس کی انوکھی لہریں"۔ "انچھا، بکان"۔ "بعد کی اڑان"۔ "سربراہٹ"۔ "آخر الایمان کی"۔ "تلو پٹھ"۔ "عزیز مہسی کی"۔ "نہریلے پانیوں میں"۔ "وزیر آغا کی"۔ "رس بھر المحہ" اور "اجر تاشہر" علامتی نظموں میں۔ علامتی نظموں کی نقصان شفاف و روشن نہیں بلکہ دھندلی دھندلی ہوتی ہے ان کے ایہام میں حسن اور معنویت ہوتی ہے۔ وزیر آغا کی "اجر تاشہر" کا ایک بند ہے :

سید رو قلندر

عجب بے نیازی سے لوہے کا چمٹا بجائے
کبھی کوئی تانگے کا گھوڑا، دھکنے ہوئے یز جابک سے ڈر کر
کسی گرم چکنی شکر پر ذرا لٹکھڑائے
تو اک نقرئی تمبھہ پیچ میں ڈوب جائے

سید رو قلندر شینی ہتھیار اور لوہے کی تہذیب کی علامت ہے جو تخریب کاری پر آمادہ ہے
میراجی کی نظم "سن ر کا بلا دا" کا یہ بند

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو
بلا تے بلا تے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کہیں ایک بل کو کبھی ایک عرصہ صدیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی صدی آ رہی ہے

بلا تے جاتے تو کوئی نہ اب تک تھکے نہ آئندہ شاید تھکے گا
مرے پیارے بچے مجھے تم سے کتنی محبت ہے دیکھو اگر یوں کیا تو برا مج سے
بڑھ کر بھی کوئی نہ ہو گا۔ خدا یا خدا یا

سمندر کا لفظ ماں، موت یا خدا کی علامت ہے جو اپنے بچے یا اپنی زبردیر آئی ہوئی مخلوق کو بلا
رہی ہے اس طرح اردو میں الفاظ کو نئی معنویت ملی اور یہ نئی معنویت عصری آگہی اور نئی حسیت
آزاد نظم کی علامتوں اور علامتی آہنگ سے نمایاں ہوئی

جدید آزاد نظم میں زبان بڑی حد تک ٹوٹ پھوٹ گئی ہے۔ وہ نکلی خارا دار اور دھار دار
ہو گئی ہے اس میں سختی تندی اور تیزی بھی آگئی ہے۔ جدید تر حالات کے بے رحم شکنجوں نے شاعروں
کے نازک احساسات کے آبگینوں کو پاش پاش کر دیا ہے۔ ان کے الفاظ بھی انھیں آبگینوں کی
کردوں کی طرح آزاد نظم میں سرسراتے ہیں۔ زبان کا اتنا انفرادی اور باغیانہ استعمال ابھی تک اردو
نظم میں نہیں ہوا تھا یہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے ظاہر ہے کہ ہر تجربہ کی طرح اس تجربہ کے صالح زندہ
اور اعلیٰ عناصر باقی رہیں گے اور دوسرے عناصر خود بخود جگہ چھوڑ دیں گے۔ اسد محمد خاں کی نظم نو منزلہ
بلڈنگ کا یہ ٹکڑا دیکھئے :

زمین کا قہقہہ پیہم، سرد لوہے کی نیکی کیل، زنجیر کشش شانے اور اک نو منزلہ بلڈنگ
اور اس نو منزلہ بلڈنگ کو اپنے ناتواں شانوں کی باقی ماندہ ٹوٹ سے منبھالے
اس فسرہ شہر کی سب سے بڑی فٹ پاتھ پر ٹانگیں پھارے
ہر گزرتے داپے کو تکتے والا۔ میں

اس میں سرد ہوا، نیکی کیل، شانے، نو منزلہ بلڈنگ، فٹ پاتھ، ٹانگیں پھارے
وغیرہ الفاظ آئے ہیں جن میں حسن کی نہیں بد صورتی اور بد ہشتی کی جایات ہے۔ ابھی ایسے کھر درے
تکلیے، اندکھڑ لفظوں کو شعری تجربہ سے گزر کر مزید تازگی اور توانائی حاصل کرنی ہے۔

آزاد نظم کی زبان اور لفظیات کے ہلکے سے جائزہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد نظم کا دائرہ
بہت وسیع ہو رہا ہے اور اس میں نئے الفاظ، نئی ترکیبیں، نئے پیکر، استعارے، تلمیحات، اساطیر

علائقوں اور الفاظ کی نئی شکلیں داخل ہوتی جا رہی ہیں۔

اردو میں آزاد نظم کا ارتقا

اردو شاعری میں سب سے پہلے ارکان کا تغیر و تبدل بندوں میں نظر آیا جو استعاراتی تحت لکھے گئے تھے۔ ایسی نظمیں جن کے مصرعوں میں ارکان کا تغیر اور تبدل ملتا ہے۔ جموں کی ”مرے دوستانے والے، شورش کشمیری کی بھائی، آثر لکھنوی کی تلخابہ نشیں، ساعر کی وطنیت۔ کہاں ہے میرا ساقی۔ ترانہ شباب۔ سکوت۔ نظرہ کا سفر، موجوں کا سار طار، برکھارت۔ چاند کا بصرہ، شعرِ فطرت، تاج آغوشِ سحر میں۔ کشمکشِ آرزو، موسیقیِ صحرایہ، پیام لے جا۔ جوانی مٹی جاسے۔ میرا پیام لے جا وغیرہ۔ ڈاکٹر تاثیر کی بد بیضا، حامد اشرفی اختر شیرانی کی تیرہ۔ حامد علی خاں کی زورقِ ماہتاب۔ حفیظ حیات بھری کی شمسِ ارگرد۔ ان نظموں کے علاوہ بندوں کی نئی ترتیب نیز ارکان کے تغیر و تبدل کی دیکھ بھالیں ہیں۔ ان نظموں کے آدھار یوسف ظفر کی کھلونے اور آدم۔ احمد ندیم قاسمی کی میری شکست۔ مختار صدیقی کی خیالِ مسعود علی ذوق کی کامنی۔ ماہر القادری کی صبحِ بہاراں۔ احمد ندیم قاسمی کی احساسِ وا، قیوم نظر کی شام اور اکیلا۔ شفیق فاطمہ شعری کی خلد بکراں۔ احسن احمد اشک کا ڈرامہ، مچھلی شہری کی جنگل کا ناچ وغیرہ نظمیں بندوں کی نئی ترتیب اور ارکان کے تغیر کی روایت کی ہیں۔ اس روایت سے پہلے مستزاد کی روایت موجود تھی ان دونوں صورتوں نے آزاد نظم کے منظر فراہم کیا ہے۔

آزاد نظم کا اولین نقش عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں میں نظر آتا ہے۔ اگرچہ شرر ڈراموں کو شعرِ نظم کہا ہے لیکن ان کے بعض ٹکڑوں میں آزاد نظم کی پوری خصوصیات موجود ہیں۔ زبانِ تکنیک اور ہیئتِ آزاد نظم کی سی ہے۔ شرر کے ڈرامے بدین کا ایک حصہ پیش ہے۔ اس حصہ کی ترتیب میں ذرا سا تغیر و تبدل کر دیا گیا ہے جس سے اس میں آزاد نظم کا ہر پیدا ہو گئی ہے۔ ایسی خود کلامی کرتا ہے

تجھ میں کیا کیا لطف ہیں کس شان کے

دیکھو سورج ڈوبتا ہے

اور کرنیں کس طرح پانی پر افشاں سی چھڑکتی ہیں

ادھر اس کو ہمار کو طلعہ کی کپڑے سورج نے پنھائے ہیں

جہاں پر گھاس کی رہ نٹھی نٹھی پتیاں اس دھوپ میں جگنوؤں کے مثل تاباں ہیں

وہاں اسدیل نے کیا کیا اطلالی جھالیں منیش کی لٹکانی ہیں

پھیل بھی ہر رنگ کے اس جا کھیلے ہیں

اور وہ دیکھو

کلیاں مسکراتی ہیں عجب انداز سے

دیکھ کر یہ لطف چڑیاں کیسی خوش ہیں

اور کس جوش سے سب چھپا اٹھتی ہیں

کیسی شاد ہیں

لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل کو قرار آتا نہیں

اس نظم کا ہر مصرع فاعل تن کے رکن کی مختلف ترتیب پر مشتمل ہے اس میں جذبات کا غفر تخیل

کاری اور الفاظ کا شعور سب کچھ ہے۔ شرر کے ڈراموں میں ایسے خوبصورت ٹکڑے جا بجا نظر

پاتھیں جملے کی نشری ترتیب سے قریب کرنے کے بعد یعنی ان کی زرا سی ترتیب بدل کر کامیاب

لمحہ وجود میں آجاتی ہے۔ عظمتِ اندھاں کے یہاں بھی ایک مختصر سی آزاد نظم ملتی ہے۔

ہاں ہاں میں ہوں لاڈلا بیٹا سندہ پر بکھی اور پانی کا

امیر نے ہے گود میں پالا

میں گزرا ہوں مسمولوں میں سے ساحل کے اور سمندر کے

روپ بدلتا پر نہیں مرتا

یہ نظم شبلی کی نظم سلاؤڈ کے چند مصرعوں کا ترجمہ ہے۔ اس کو عظمت الشدخاں نے اپنے مصرعوں شاعری میں بطور مثال دیا ہے۔ عظمت الشدخاں کے نقادوں نے اس پر توجہ نہیں کی ہے۔ اس نظم کا آہنگ زیریں لہری کی طرح الفاظ کو ایک لڑی میں پروئے ہوئے ہے۔ جذبہ اور خیال کے بہاؤ اور دباؤ سے مصرعوں کی لمبائی بھی مختلف ہے۔ اس کی زبان اور آہنگ کے قریب ہے۔ اس کی تکنیک اور ہیئت آزاد نظم کی تکنیک سے عین مشابہ ہے۔

اردو میں باقاعدہ آزاد نظم نگاری پہلی جنگ عالمگیر کے بعد شروع ہوئی۔ بہت سے شعرا نے اس طرف توجہ کی مگر عام خیال یہ ہے کہ اردو میں سب سے پہلے تصدق حسین خالد نے آزاد نظم لکھی۔ عبدالوحید رحمتی ہیں کہ

”خالد نے (۱۹۲۵ء) سے نظم آزاد لکھنا شروع کی۔۔۔۔۔ ان کا شمار

اردو کے ان چند باغی شعراء میں ہوتا ہے جنہوں نے اردو نظم میں نئے تجرباتی دور کا

آغاز کیا اور دو اہم صنفِ سخن اور اسالیب سے ہٹ کر نئی نئی راہیں نکالیں۔“

تصدق حسین خالد کے بعد ن۔ م راشد، دین محمد تاثیر، میراجی، حفیظ ہوشیار پوری، مجید امجد یوسف ظفر، علی جواد زیدی وغیرہ بہت سے شعراء نے آزاد نظمیں لکھنی شروع کیں۔ ن۔ م راشد کی پہلی آزاد نظم جرات پرواز ہے۔ یہ ۱۹۳۳ء کی تخلیق ہے لیکن بقول معنی تبسم اور شہریار :
”جس نظم نے بعض نقادوں اور قاریوں کو سب سے زیادہ چونکا یا وہ اتفاقاً
تھی جو ۱۹۳۵ء میں ادبی دنیا لاہور کے سان رہ میں شائع ہوئی تھی۔“

اتفاقات اس طرح شروع ہوئی ہے :

آج اس ساعتِ در دیدہ و نایاب میں بھی
جسم ہے خواب سے لذت کش خمیازہ ترا
تیرے مژگاں کے تلے نید کی شبنم کا نزول
جس سے ڈھل جانے کو ہے غارہ ترا

زندگی تیرے لئے رس بھرے خوابوں کا، نجوم
زندگی میرے لئے کاوشِ بیداری ہے
اتفاقات کو دیکھ

اس زمستان کی حبسِ رات کو دیکھ

اس نظم میں آزاد نظم کی زبان، تکنیک اور ہیئت کا پورا رچاؤ اور حسن موجود ہے۔ سافیت
زندہ یادہ۔ لذت کش خیازہ۔ رس بھرے خوابوں کا، نجوم۔ کاوشِ بیداری وغیرہ استعارے اور
تراکیب نئی زبان اور اس کی نئی شکلوں کی جھنکار اور جھلک نظر آتی ہے۔ نظم کی وحدت ہم آہنگی اور
تاثر کی کیفیت کی غازی کرتی ہے۔ ۱۹۳۴ء میں حفیظ جوشیار پوری کی نظم بے رفاقی "شارع ہوئی۔ یہ
مآثرن کا نظم" وہیں دی ٹو پارٹڈ کا ترجمہ ہے۔ یہ آزاد نظم میں دوسرا ترجمہ ہے۔ پہلا غزلت اشرفاں
کاشلی کی نظم کا ترجمہ ہے مگر یہ ترجمہ مکمل نظم ہونے کی حیثیت سے پہلا ہے۔ "بے رفاقی" ملاحظہ کیجئے،

(۱)

شکستہ دل

خوش آنکھوں میں آنسو

ہوئے اس طرح برسوں کے لئے ہم

جدا

کھلا گئے تھے

فرط غم سے

تسریں گلہائے عارض

نس جن کا

رداں کرتا تھا ہر افسردگی

رنگ دپے میں

کھلی اب یہ حقیقت

غم انجام کا اک آئینہ تھا

جدائی کا وہ لمحہ

(۲)

سحر کا وقت تھا

میری جبین پر

مگر

پڑمردگی چھائی ہوئی تھی

نہ تھی شبیہ

حسین فطرت

ستار

تری اس بے وفائی پر مکتی گریاں

مجھے احساس اب جس کا ہوا ہے

ترے وعدے کہاں ہیں ؟

تری شہرت

نقطہ افسانہ بن کر رہ گئی ہے

کسی سے نام سنتا ہوں جو تیرا

جھکا لیتا ہوں گردن

(۳)

پیام مرگ ہے یہ نام تجھ کو

مراد دل

خوف و رسوائی سے لرزاں

تجھے جاہا تھا میں نے اس قدر

کیوں

وہ تیرے نوگرتار ان الفت

جو کرتے ہیں ترا ذکر آگے مجھ سے

انھیں معلوم ہو یہ راز

اے کاش

مجھے بھی تجھ سے کتنی ایسی محبت

بفاؤل کو تری کوسوں گا اکثر

زبانِ حال سے میں

(۴۱)

ملے تھے ہم زمانے کی نظر سے

نہاں ہو کر

یہی حالت ہے اب بھی

تری ییاد کا کرتا ہوں ماتم

مگر

چپ چاپ تنہا

کیا خبر تھی

فریبِ حسن کی

گر اتفاقاً

مری تقدیر میں ہو تجھ سے ملنا

پس از مدت جو تجھ کو دیکھ پاؤں

ملوں اس طرح سے اے بے وفا میں

خوش آنکھوں میں آنسو تالے

اس مواد کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں آزاد نظم کا وجود ۱۹۰۱ء سے ملتا ہے

اور اس کے بانی عبدالحلیم قمر تھے۔ دوسرا نام عظمت اللہ خاں کا ہے۔ اس کے بعد آزاد نظم لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن گیا اور ۱۹۳۷ء کے بعد سے تو آزاد نظم اردو شاعری میں غالب و سیدہ اظہار ہے۔ یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ آزاد نظم کے ارتقا ہی سے معاً نظم کا ارتقا بھی وابستہ ہے۔ دراصل معر انظم کو مقبول بنانے میں عبدالقادر کے محزن اور تاجور نجیب آبادی کی انجمن ارباب علم پنجاب نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ انجمن ۱۹۱۸ء میں قائم ہوئی تھی۔ انجمن کی کارگزاریوں پر تبصرہ کرتے ہوئے تاجور نے لکھا ہے کہ :

”چنانچہ ہجوم مخالفت کے باوجود ہم بلیک درس (یہ قافیہ نظم) رائج کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہو گئے ہمارے جلسے میں اچھی نظم کے برابر اچھی بلیک درس بھی سرسبز ہونے لگی“

اس انجمن کے جہاں اور بہت سے مقاصد تھے ان میں حسب ذیل مقاصد بڑی اہمیت رکھتے ہیں :

(۱) اردو کی عام تحریروں سے عربی و فارسی اور منکرت وغیرہ کے ان الفاظ کو کم کر کے جو غیر مانوس اور ناخوشگوار ہیں ہندی کے سادہ اور رسیلے الفاظ سے اسے عام فہم بنانا

(۲) اردو شاعری میں بلیک درس کو رواج دینا

اس تحریک کے نتیجے میں نہ صرف یہ کہ شاعری بول چال کی زبان کے قریب آئی اس ہندی زبان کے عناصر کا اعانہ ہوا بلکہ مخلوط اوزان میں نظمیں لکھی گئیں اور بندوں کی ترتیب اور ارکان بحر کی تنظیم میں اختراعات بھی ہوئے۔ اس تحریک کے ایک خاص نقطہ عروج پر آزاد نظم وجود میں آئی اور معر آزاد نظم ساتھ ساتھ پردان چڑھیں۔

تراویلے

تراویلے فرانسیسی شاعری کی ایک مخصوص ہیئت ہے۔ فرانس کے ادب کی لغت میں تراویلے

کا لفظ ۱۴۸۶ء سے پہلے نہیں ملتا۔ مگر جس ہیئت کے لئے یہ لفظ استعمال کیا جاتا رہا ہے وہ ہیئت بہت قدیم ہے اور تیرہویں صدی میں بھی نظر آتی ہے۔ اس ہیئت کو تدوین و سُطی کے شاعر دس کا پیس اور فرو سار نے اپنایا مگر پندرہویں صدی کے اختتام پر اس کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ سترہویں صدی میں یہ ہیئت ایک بار پھر بھری اور اٹھارہویں صدی میں مطلع ادب سے پھر غائب ہو گئی۔ انیسویں صدی میں اس کو ایک بار پھر پوری توانائی کے ساتھ بن و لے نے اپنایا۔

سولہویں صدی کے چند مذہبی تراویلوں کو چھوڑ کر انگلینڈ میں اس سے قبل ترائیلے کا وجود نہیں ملتا۔ دو درجہ میں رابرٹ برجز نے ترائیلے کو وسیلہ اظہار بنایا۔ جدید ترائیلے لکھنے والوں میں اسٹن ڈوبسن کیچ کی بنیادیں ہیں۔

ترائیلے میں مصرعوں کی تعداد آٹھ ہوتی ہے ان آٹھ مصرعوں میں دو توائی برتے جاتے ہیں اور ان کی ترتیب الف ب الف الف ب الف ب الف ب ہوتی ہے۔ اس میں پہلا مصرع تین بار اور دوسرا مصرع دو بار دہرایا جاتا ہے۔ یعنی پہلا اور چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے اور دوسرے مصرع کو آٹھواں مصرع بنا دیا جاتا ہے۔ نریش کمار شاد کا یہ ترائیلے بعنوان "انتقاماً" دیکھیے :

میسر تو نہیں ہے شادمانی
مگر دل انتقاماً شادمان ہے
بہت پردہ دے میری کہانی
میسر تو نہیں ہے شادمانی
نہیں مجھ پر کسی کی ہربانی
خدا کی کیا خدا تا ہرباں ہے
میسر تو نہیں ہے شادمانی
مگر دل انتقاماً شادمان ہے

ترائیلے میں صرف ۵ مصرعوں کو ترتیب دے کر آٹھ بنایا جاتا ہے اس کی تکنیک یہ ہے کہ پہلے مصرع کو چوتھے اور ساتویں کی جگہ اور دوسرے مصرع کو آٹھویں مصرع کی جگہ دہرایا جاتا ہے۔ ترائیلے

کی کامیابی کا معیار یہ ہے کہ جن مصرعوں کی تکرار ہو وہ فضول معلوم نہ ہوں بلکہ اس جگہ رکھے جانے کے لئے ناگزیر ہوں اور خیال مجذوبہ کے زور، دباؤ اور ارتکاز کی پوری طرح ترسیل کرتے ہوں خیال کی وحدت اور مصرعوں کے ربطِ کامل نیز دہرائے جانے والے مصرعوں کی ناگزیریت پر تراشیلے کسفن کی کامیابی کا انحصار ہے۔

اردو میں تراشیلے کا پہلا شاعر عطا محمد خاں شعلہ (مرحوم) ہے۔ عطا محمد شعلہ نے تراشیلے کی ہیئت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اور خود کو "پہلا تراشیلے نگار" شاعر قرار دیتے ہوئے لکھا ہے "تری ادے" (تراشیلے) فرانسسی شاعری کا ایک سانچہ ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔ گویا ایک طرح کا قلعہ ہے۔ اس میں کوئی ایک خیال یا تجربہ لطیف و رنگین سانچے میں ڈھالا جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو شاعروں میں اس صنفِ سخن میں میں نے ہی پہلی بار طبع آزمائی اب سے بیس سال قبل کی تھی۔ اور میرا ایک تری ادے "نیا دور" (بنگلور) میں چھپا تھا۔ پھر آج اس کی یاد تازہ کر رہا ہوں۔

اس تحریر کے بعد مندرجہ ذیل تراشیلے بعنوان "زندگی" درج ہے :

آگے سوچیں تو مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہوا اک پل کا تماشہ جیسے
ہے کھڑی بیچ میں اک عمر گریزاں کی نصیب
آگے سوچیں تو مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ انھیں۔ کبھی اتنی جمیں
ماہر فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہوا اک پل کا تماشہ جیسے

عطا محمد شعلہ کے بعد اس ہیئت پر سب سے زیادہ توجہ زریں کمار خاندانی کی ہے اور فرحت کیفی کا ایک مکمل مجموعہ کلام "پتہ پتہ بوٹا بوٹا" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ بعض دوسرے شاعروں نے بھی ترانے لکھے ہیں۔ مگر اردو شاعری میں یہ صنف کبھی مقبول نہ ہو سکی۔ یہ ہیئت مزاجاً اردو کی قدیم عروسی اور تفتنی شاعری کی طرح سخت ہیبتی اصولوں کی پابند ہے۔ یہی پابندی اس کی مقبولیت کی راہ میں سنگِ گراں بنی ہوئی ہے۔

مختصر نظم

اردو میں قطعہ اور رباعی مختصر نظم کے قدیم نمونے ہیں۔ مگر انگریزی کے اثرات کے تحت اردو میں جدید تصور نظم آیا اور اس تصور نظم کے تحت مختصر نظمیں لکھی جانے لگیں۔ جدید مختصر نظم قطعہ اور رباعی سے مختلف چیز ہے۔ یہ مختصر نظم جذبہ کے ارتکاز اور بیان کے ایجاز کا خوبصورت آئینہ ہے۔ اس میں غیر ضروری لفظ اور غیر متعلق ہوا درختہ اندازی کرتا اور تاثر کے طلسم کو توڑ دیتا ہے۔ یہ شعری تجربہ کما بھر پور ہو ہوا اور سچا اظہار ہے۔ اردو میں دوسری جنگ عظیم کے بعد مختصر نظموں کا وجود ہوا۔ سید سجاد حیدر یلکدم کی مختصر نظم "شہ کا لکار یلوے اسٹیشن پر ایک نظارہ" اولین مختصر نظم ہے جو ۱۹۲۶ء میں منظر عام پر آئی۔

آنکھ میں جادو	اٹکتے پہ بندی
گرتی تھی ہر سو	ہونٹوں کی بجلی
بات بہکتی	چال پھکتی
پی ہو دارو	جیسے کسی نے
جن میں تھے رقصاں	آنکھ مڑیاں ایسی
لمحے میں راہو	لمحے میں رادھا
خلق تھی حیراں	ایسی بھڑک تھی
کہاں سے آہو	رہل پہ آیا

بظاہر اس میں آٹھ شعر ہیں مگر دراصل یہ چار شعر ہیں انھیں اس طرح پڑھئے :

ما تھے پہ بندی آنکھ میں جادو ہونٹوں پہ سبکی گرتی تھی ہر سو
چال چلتی بات بہ سکتی جیسے کسی نے پی ہو دارو
آنکھوں میں ایسی جن میں تھے رقصاں لمحے میں رادھا لمحے میں رامو
ایسی بھرہک تھی خلق تھی حیراں ریل آیا کہاں سے آہو

یہ چار شعروں کی مختصر نظم ہے مگر اس میں داخلی اور خارجی شاعری کی بعض خوبیاں جمع ہو گئی ہیں ایک طرف اس میں سراپا کی دیکھن مصوری ہے اور دوسری طرف سراپا کے تاثر کا بھرپور اظہار۔ اس طرح کی ایک نظم عبدالرحمن بجنوری کی ہے جس کا عنوان ”دعا“ ہے۔

جامن کے سایہ کے تلے جوئے رشاں اور نیم جاں
شامل ہوں جس میں سب مرے بچے اور ان کی نیک ماں
پینچبیری ہو یا شہی یا ہو حیاست جادواں
محکو تو بس دیجو یہی آبِ زلال اور نیم جاں

اس نظم میں بھی معصوم خواہش اپنی فطری سادگی اخلاص اور بیساختگی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ تمام مصرعے جذبہ کے پہاؤ کے ساتھ مرتب ہوتے چلے گئے ہیں۔ جامن سے جو بات شروع ہوتی ہے وہ نیم جاں پر ختم ہوتی ہے۔

۱۹۴۶ء میں مخدوم جالندھری کی مختصر نظمیں شائع ہوئیں ان کے یہاں ایک مصرع کی مختصر نظم بھی ملتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جذبہ خیال یا فکر کی چھوٹ بیساختگی کے ساتھ ایک ہی مصرع میں مکمل ہو جاوے۔ لیکن آئی مختصر نظم کے لئے شعری تجربہ کو بخور کر اس سے رنگ رس اور قدر کا آخری قطرہ حاصل کیا جاتا ہے اور اس کو الفاظ اور الفاظ کو علامت بنایا جاتا ہے۔ مخدوم جالندھری نے اپنی کتاب ”مختصر نظمیں“ کے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ مختصر نظم میں کیفیت کی بھرپور پختی اور ہوبہو عکاسی ضروری ہے جس میں جذبہ کے ارتکا زاد بیان کے ایجاز کا ہونا ضروری ہے۔ ان کی چند مختصر نظمیں دیکھئے :-

(۱) سوچتا ہوں تو خیالات بھی تھک جاتے ہیں

(۲) سات رنگوں کی بھری پچکاری
کس نے ملبوسِ فلک پر ماری

(۳) گزرا کتنا ابھی کون سڑک سے کہ ابھی تک

ہاتھوں میں ہے بننے کے اسی طرح ترازو
درزی کی سوئی پہلے جہاں تھی ہے وہیں پر

۱۹۴۷ء کے بعد بہت سے جدید شاعروں نے مختصر نظم کی طرف توجہ کی ہے۔

جاپانی ہیئتیں

دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ کے شاعروں نے جاپانی اور چینی اصنافِ سخن کو اپنی زبان میں منتقل کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کوشش میں جاپانی اور چینی زبان کے تراجم کو بڑا دخل تھا۔ مگر یہ کوششیں زیادہ سودمند نہ ہوئیں۔ ایسی ناول وغیرہ نے انگریزی عروض کے مطابق ہائیکو لکھنے کی کوشش کی مگر انھیں اس میں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی۔ اس سلسلہ کی کسی قدر کامیاب کوشش اپدرا پاؤنڈ کی نظم "لیوچی" ہے جس کی تکنیک جاپانی اور چینی ہے۔ اسی طرح کی ایک اور مثال اسٹیونس کی نظم "کالی چریا" کو دیکھنے کے تیرہ زاویے "ہے۔ جاپانی اصنافِ سخن مخصوص قسم کا تہذیبی پس منظر، فطرت اور مظاہر فطرت کا لمس نیز ایجاز و اشاریت کا ناقابلِ تسخیر حسن رکھتی ہیں۔ اور ہیئت کے نقطہ نظر سے آہنگ اور ارکان کا جو نظام رکھتی ہیں وہ انگریزی اور اردو دونوں زبانوں کے اصولِ ارکان و آہنگ سے بالکل مختلف ہے۔ انھیں دفتوں کی وجہ سے انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور جرمنی میں جاپانی اصنافِ سخن کے تراجم اور ہیئتوں کے تجربات بار آور نہ ہو سکے۔ اردو میں بھی دوسری جنگ عظیم کے بعد چینی اور جاپانی نظموں اور ہیئتوں کی طرف توجہ کی گئی۔ چنانچہ عبدالرحمن ججنوری نے جاپانی سے ترجمہ کر کے سنہ ۱۹۲۷ء میں ایک نظم بعنوان "یادِ گل" شائع کی تھی۔

وہ گالوں پہ زردی کہ جوں زعفران
پڑی تھیں جہاں اور تہاں پتیاں
اڑی ایک اتنے میں سوئے نہاں
دیا اپنی بانہوں کو گردن میں ڈال
وہ پتی نہ تھی بلکہ تھی تیسری
تصور میں تھی گل کا منہ چومتی

جاپانی شاعری میں چھ مہ عوں کی ہیئت سیٹھ دکا اور بتو کو سیکھا ہے۔ مگر ان میں قافیہ ہوتا ہے
نہ بحر۔ جبکہ زیر بحث ترجمہ میں قوافی اور بحر دونوں کا التزام ہے۔ یہ ترجمہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ جاپانی
خیال کو اردو نظام عروض و قوافی کے تحت اردو جامہ پہنانے کی کوشش کی گئی ہے انہیں کوششوں کو
دیکھ کر آل احمد سرور نے ۱۹۴۲ء میں لکھا تھا۔

”جاپان اور حال میں چین کے اصنافِ سخن کا عکس بھی ہمارے ہاں
ملنے لگا ہے“

یہ رائے صحیح ہے۔ ہمارے ادب میں جاپانی اور چینی اصنافِ سخن کا عکس آیا ہے جو اصلیت
سے بہت دور ہے۔ فضل الرحمن نے بھی ہائیکو وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اس لئے مناسب معلوم ہوتا ہے
کہ جاپان کی ہیئتوں کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کر دیا جائے جس سے ان کی تمام خصوصیات واضح ہو
سکیں اور یہ فیصلہ کرنے میں آسانی ہو کہ اردو میں جاپانی اصنافِ سخن ملتی ہیں یا نہیں۔

جاپانی شاعری کی وضع قطع اور ہیئت اردو شاعری سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں قافیہ
ہوتا ہے نہ بحر مگر اس میں آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ یہ آہنگ انگریزی اور اردو کے آہنگ سے مختلف
اور پیچیدہ ہے۔ جاپانی شاعری میں آہنگ کی تخلیق کے لئے شاعر اپنی نظم کے ہر مصرع کو دو حصوں
میں تقسیم کرتا ہے۔ یہ مصرع ۵ یا سات رکن کا ہوتا ہے جس میں مصرع کا ہر جز ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸

ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ جاپانی شاعری میں ہر مصرع کے ارکان کی مخصوص تعداد اور ترتیب اس کو پرآہنگ بنا دیتی ہے۔ یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جاپان کی شاعری کا رکن بھی، ردو یا انگیزی رکن سے مختلف ہوتا ہے۔ پھر بھی مصرع کے ۵ یا ۷ اجزا کو رکن تصور کیا جاسکتا ہے اور اس کی مخصوص ترتیب سے آہنگ وجود میں آتا ہے۔

جاپانی شاعری کے ابتدائی دور میں اس کی کوئی متعین ہیئت نہیں تھی۔ اس کے ہر مصرع کے ارکان کی تعداد بھی مقرر نہیں تھی اس دور میں ایک مصرع میں ۴ اور ۶ ارکان بھی ہوتے تھے کسی ہیئت کے مصرعوں کی تعداد بھی طے نہیں تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ ردو قبول کا عمل جاری رہا اور تمام ہیئتوں کا بڑی حد تک تعین ہو گیا۔ مگر جاپانی شاعری کی ہیئت کی تشکیل میں دو رجحانات شروع سے ہی کارفرما نظر آتے ہیں وہ یہ کہ :

- (۱) دو مصرع مل کر ایک شعر کی تشکیل کرتے ہیں اور بہت سے شعر مل کر ایک نظم کی تصویر بنتے ہیں۔
- (۲) ایک شعر میں دو مصرع ہوتے ہیں ان میں ایک مصرع مختصر اور دوسرا طویل ہوتا ہے۔ عام طور پر مختصر مصرع مقدم اور طویل موخر ہوتا ہے۔ مختصر مصرع میں ارکان کی تعداد کم اور طویل میں زیادہ ہوتی ہے۔ جاپان کی قدیم پرآہنگ ہیئتوں کی تفصیل یہ ہے :
- (۱) کٹاؤٹا۔ یہ تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے۔ پہلے مصرع میں ۵ اور دوسرے تیسرے مصرع میں ۷۔ ۷ ارکان ہوتے ہیں۔

(۲) سیڈوکا۔ یہ چھ مصرعوں کی نظم ہوتی ہے۔ پہلا اور چوتھا مصرع ۵۔ ۵ رکن کا اور دوسرا تیسرا اور پانچواں مصرع ۷۔ ۷ رکن کا ہوتا ہے۔

(۳) ہتوسیکیکا۔ یہ چھ مصرعوں کی ہیئت ہوتی ہے۔ پہلا اور تیسرا مصرع ۵۔ ۵ رکن کا اور دوسرا چوتھا پانچواں اور چھٹا مصرع ۷۔ ۷ رکن کا ہوتا ہے۔

(۴) چوکا۔ اس کا دوسرا نام ناگاکا ایشابھی ہے۔ اس میں پہلا مصرع ۵ رکن کا اور دوسرا ۷ رکن کا ہوتا ہے۔ اس میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ جاپانی شاعری میں طویل ترین چوکا ۴۹ مصرعوں کا ہوتا ہے۔

کلبے۔ چوکا میں ایک اصنافی مصرعہ خرمیں ہوتا ہے اور وہ سات رکن کا ہوتا ہے۔

(۵) ٹشکا۔ یہ ۵ مصرعوں کی ہیئت ہے۔ پہلا اور تیسرا ۵۔ ۵ رکن کا اور دوسرا چوتھا نیز پانچواں ۷۔ ۷ رکن کا ہوتا ہے۔ قدیم زمانے میں یہ ہیئت تین حصوں میں منقسم تھی۔ پہلے حصہ میں ۵ اور ۷ رکن کے بالترتیب دو مصرعے دوسرے حصہ میں ۵ اور ۷ رکن کے بالترتیب دو مصرعے اور تیسرے میں ۵ رکن کا ایک مصرعہ ہوتا تھا۔ دسویں صدی سے اس ہیئت میں محض دو حصے ہونے میں پہلے حصہ میں بالترتیب ۵۔ ۷ اور ۵ ارکان کے تین مصرعے اور دوسرے میں ۷ اور ۷ رکن کے دو مصرعے ہوتے ہیں۔ فضل حق قریشی نے ارکان کو بول قرار دیا ہے لکھتے ہیں کہ :

”اس کے پانچ مصرعے ہوتے ہیں۔ جن میں پہلے اور تیسرے میں پانچ بول اور باقی تین سات سات بول ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر ۳۱ بول ہوتے ہیں“

فضل حق قریشی نے جاپانی ٹشکا کا ایک ترجمہ بھی دیا ہے :

”ایک شے جو پڑ مردہ ہو جاتی ہے

کسی بیرونی علامت کے بغیر

ایک پھول ہے

انسان کے دل کا

اس دنیا میں“

ٹشکا جاپانی شاعری کی ایک مقبول ہیئت ہے یہ جاپانی شاعری کی کلاسیکی شعری ہیئت تصور کی جاتی ہے۔ اس کی زبان روایتی اور مرقع ہوتی ہے اس ہیئت کا مخصوص اور مقبول موضوع فطرت منظر ہر نظرت اور انسان کا درد و داغ، سوز و گداز اور سفر و حضر ہے۔ اس میں غنائی شاعری کی تمام خوبیاں ہوتی ہیں۔ اس کے دوسرے نام داکا اور تانگہ ہیں۔

(۶) ابا یو۔ اس ہیئت میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں اور دو مصرعوں کے چار حصے ہوتے ہیں جو بالترتیب

۷ اور ۵ - ۷ اور ۱۵ اور ۱۵ اور ۵ ارکان کے ہوتے ہیں۔ یہ ہیئت بارہویں صدی کے آخر میں وجود میں آئی۔

(۷) ربینکا۔ اس ہیئت میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ اس میں بند ہوتے ہیں۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد بھی مقرر نہیں ہوتی۔ دو مصرعوں سے لے کر سیکڑوں مصرعوں تک کا بند ہو سکتا ہے مگر اس کی مقبول صورت میں ۵ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے جن میں پہلا اور تیسرا مصرعہ رکن کا دوسرا چوتھا اور پانچواں مصرعہ رکن کا ہوتا ہے۔ اس کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کو دو شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ ایک شاعر بند کا پہلا حصہ یعنی پہلا دو سرا اور تیسرا مصرعہ تخلیق کرتا ہے۔ اور دوسرا شاعر چوتھا اور پانچواں مصرعہ تخلیق کرتا ہے اگر بند میں مصرعوں کی تعداد زیادہ ہو یعنی ۱۸ - ۲۵ - ۵۰ ہو تو اس کے ایک بند کو کئی شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ غرض اس ہیئت کو دو یا دو سے زیادہ شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں اردو میں ایک نظم ”جنگل میں انوار“ ایسی ہے جس کو دو شاعروں یعنی یوسف ظفر اور میراجی نے تخلیق کیا ہے۔

بھیلے بھیلے بھرے بھرے لیلے لیلے جنگل میں
گہرے گہرے ٹھہرے ٹھہرے سوئے سوئے سائے میں
رستے رستے بہتے بہتے چھوٹے چھوٹے چشمے میں
چپکے چپکے بھورے بھورے سوئے سوئے رستے میں
آدھے آدھے پورے پورے تیکھے تیکھے کانٹے میں
تیپتے تیپتے سہمے سہمے دیکھے دیکھے درے میں
چلتے چلتے رکتے رکتے ٹکٹے ٹکٹے کیڑے میں
انچے انچے چھدرے چھدرے ٹوٹے ٹوٹے ٹہنوں میں
نیلے نیلے پیلے پیلے لمبے لمبے طوطے میں
اڑتے اڑتے ٹکاتے ٹکاتے ننھے ننھے بچھی میں
جاتی جاتی ہنسی ہنسی کٹی کٹی ندی ہے
نیچے نیچے پیارے پیارے نیارے نیارے پرے میں

بتلی بتلی چھوٹی چھوٹی لمبی لمبی شاخیں ہیں
 ایسے ایسے ویسے ویسے کیسے کیسے پتے ہیں
 سوکھے سوکھے پھیکے پھیکے دبلے دبلے ڈنٹھل ہیں
 یکسے یکسے نکھرنے نکھرنے جھکے جھکے غنچے ہیں
 بھینسی بھینسی میٹھی میٹھی بڑی اڑتی خوشبو ہے
 نکھتی نکھتی گھسٹی گھسٹی تھکتی تھکتی پھسل ہے
 سنتی سنتی ہنستی ہنستی گرتی گرتی محفل ہے

یہ نظم رینگا کی دو شرطوں کو پورا کرتی ہے ایک یہ کہ اس میں دو مصرعوں کی تعداد گھٹائی
 بڑھائی جاسکتی ہے یعنی اس میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ دوسرے اسے دو شاعروں نے
 مشترکہ طور پر لکھا ہے لیکن اس کے تمام مصرعے فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن کے
 وزن پر ہیں۔ یہ وزن مثنوی ہے جبکہ رینگا میں ۵ اور ۷ رکن کے مصرعے ہوتے ہیں اس کو کسی طرح
 رینگا قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس کی حیثیت تجربہ برائے تجربہ سے زیادہ نہیں۔

(۸) رینگو۔ یہ ہیئت رینگا سے ملتی جلتی ہے بلکہ دراصل رینگا ہی کا دوسرا نام ہے۔
 (۹) ہائیکو۔ یہ تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا مصرعہ ۵ رکن کا، دوسرا ۷ رکن کا اور
 تیسرا ۵ رکن کا ہوتا ہے۔ تینوں مصرعوں کے ارکان کی مکمل تعداد ۱۷ ہوتی ہے۔ اس کے دوسرے
 نام ہائے کائے اور ہائیکو بھی ہیں۔ اس ہیئت کی ابتدا سولہویں صدی میں ہوئی مگر ترموہیں
 اور اسیویں صدی میں عروج ہوا۔ یہ ہیئت جاپانی شاعری پر آج تک چھائی ہوئی ہے۔ ہائیکو
 کے موضوعات فطرت، موسم، مناظر، نیا ساں، درد و داغ فکر و خیال ہیں۔ اس کی تکنیک بہت
 اہم اور مخصوص ہوتی ہے۔ ہائیکو میں کوئی ایک لفظ مرکزی اور بنیادی ہوتا ہے، جو ذہن کو معانی
 کے تمام امکانات کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ چونکہ ہائیکو اور جاپانی شاعری کا پس منظر مخصوص قسم
 کی بدھ تہذیب اور فطرت و منظر پر فطرت ہیں اس لئے ہائیکو میں اس وسیع پس منظر کو علامتوں
 اور پیکروں کے ذریعہ بیان کیا جاتا ہے اس کی کامیابی کاراز مخصوص قسم کی پیکریت، علامت نگاری
 اور جاپانی کیفیت میں پنہاں ہے۔ یہ خالص غنائی اور جاپانی شاعری ہے اور ہر قسم کی مقصدیت

سے خالی ہوتی ہے۔ فصلِ حق نے ہائیکو کا ترجمہ دیا ہے۔

مچا دی کے ایک پودے کی بال جھک گئی بوجھ سے
کیونکہ ایک مکوڑا اس پر آ بیٹھا

اسی طرح تمنائی نے بھی یہ دنیا کے عنوان سے تین مصرعوں کی ہیئت کا ترجمہ دیا ہے۔

”یہ دنیا تبسم کے قطرے جیسی ہے

بالکل تبسم کے قطرے جیسی

پھر بھی کوئی ہرج نہیں لے

اس گفتگو سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو میں چینی اور جاپانی ہیئتیں نہیں ہیں۔ اور یہی عکس

کی بات سودہ بھی پس یوں ہی سا ہے۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو میں نئے شعور کے ساتھ مشرق و

مغرب کی ہیئتیں آئیں۔ ان میں سے بعض اردو کے مزاج میں من و عن رچ بس گئیں اور بعض

ہیئتوں میں اردو شاعروں نے قدرے ترمیم و تیسر کر کے اپنی زبان اور عروض کے مطابق بنایا۔ مگر

بعض ہیئتیں مثلاً جاپانی ہیئتیں اردو شاعری کے دامن میں جگہ نہ پاسکیں۔ مختصر یہ کہا جاسکتا ہے

کہ اگرچہ اردو شاعروں نے ہیئت کے تجربے کئے مگر اگلی تجربوں کا امکان بہت ہے اور ان امکانات

کو تلاش کرنا اور ان کو اپنے نئے اور اچھوتے شعری تجربوں کا وسیلہ اظہار بنانا اردو شاعروں کا

فرض ہے۔

آپ ہمارے کاپی میلے کا حصہ بن سکتے ہیں،
مزید اس طرح کی مواد طلبہ اور نایاب برقی
کتاب (PDF) کے حصول کے لیے ہمارے
دش اپ پگ گروپ میں شمولیت اختیار کریں
یہاں پیسل

عبداللہ شفیق : 0347-8848884

حسنین سیالوی : 0305-6406067

سدرہ طاہر : 0334-0120123

حرفِ آخر

ہیئت اور تکنیک کے تجربات کا مطالعہ کرتے وقت ہندو ری ہے کہ تخلیقی تجربے اور تجربہ محض کے درمیان امتیاز کیا جائے کیونکہ ان میں سے ایک تو تجریدی و ذہنی عمل ہے اور دوسرا محض خارجی و میکانیکی عمل — شعری ہیئت کی معمولی تبدیلی شعری زبان، اسلوب اور تکنیک کی سطح پر ہوتی ہے مگر غیر معمولی تبدیلیاں اس کی ساخت کی ہر سطح پر رونما ہوتی ہیں جس سے شعری روایتی ہیئت بدل جاتی ہے یا کوئی نئی ہیئت وجود میں آجاتی ہے۔ بادی النظر میں بعض تبدیلیاں محض خارجی سطح پر نظر آتی ہیں مگر دراصل ان کا تعلق بھی داخلی تبدیلیوں سے ہوتا ہے۔ اس لئے مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مختصراً یہ کہ ہیئت کی ہر تبدیلی شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت اور جمالیاتی کیفیت کی ندرت اور شدت سے وابستہ ہوتی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل شعری روایت اور تجربے کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں دورِ حجاز ایک دوسرے سے متضاد نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی اصناف و اسالیب کو اپنانے کا رجحان اور دوسرا بعض مسلمہ روایات سے انحراف کا رجحان۔ اس دور میں اکثر شعراء فارسی اصناف و اسالیب کو اپنانے اور انھیں کے دائرہ میں اپنے جوہر طبع

دکھانے میں مصروف رہے ہیں۔ مگر روایت سے، انحراف کا ہلکا سا رجحان بھی ملتا ہے۔ اس میں ایک تو ہندی اصناف و اسالیب کا رنگ ہے اور دوسرا فارسی روایات سے انحراف کا رنگ۔ اس کو ہیئت کے تجربوں کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ اس رجحان کے قوی محرکات میں علم و فضل کا اظہار، نمود و نمائش کی خواہش، مشق و مزا و لذت کا اعلان اور بچ کر چلنے کا شوق خاص ہیں۔ اس دور کے اکثر تجربے، دھن و توانی، صنائع بدائع کے دائرے میں ہیں۔ بعض شعراء نے اصناف سخن کے مروجہ سانچوں اور مسلمہ روایات سے انحراف بھی کیا ہے۔ ان میں کسی قدر تازگی اور تجربے کی جھلک ملتی ہے۔ اس سلسلے میں افضل کی بکٹ بھاتی، امانت کی اندر سمجھا، مرزا رفیع سودا کے مرثیے، اور نظیر اکبر آبادی کی بعض نظموں کا نام خاص طور پر لیا جاسکتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد نئے حالات، نئے افکار اور نئی جذباتی فضا کی وجہ سے اردو شاعری میں تجربوں کا آغاز ہوا۔ یہ تجربے ہیئت کی بہت سی سطحوں پر نمودار ہوئے۔ سہولت کے نقطہ نظر سے انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے

۱۔ قدیم اصناف میں نئے تجربے

۲۔ ہندی اصناف و اسالیب اور چھند

۳۔ انگریزی اثر کے تحت نئی مغربی و مشرقی ہیئتیں

جو تجربے قدیم اصناف و اسالیب کے دائرے میں ہوئے ہیں ایک طرف نئے حالات کا فطری نتیجہ اور دوسری طرف ۱۸۵۷ء سے قبل کے تجربوں کی روایت کی توسیع کہا جاسکتا ہے۔ اس میں مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، غزل اور رباعی وغیرہ کے دائرہ کے تمام تجربے شامل ہیں۔ اس قسم کے تجربوں میں مثنوی کو بندوں میں تقسیم کیا گیا۔ ہر بند میں اشعار کی تعداد مختلف رکھی گئی۔ ایک مثنوی میں کئی کئی اوزان کو بڑا گیا۔ رباعی کی بحر میں نظم لکھی گئی۔ مرثیہ کے موضوعات میں تنوع پیدا ہوا اور اس کو خیال کے حصوں کے مطابق مختلف بندوں میں تقسیم کیا گیا۔ ایک غزل کو ایسی بحر میں لکھا گیا جو کئی کئی اوزان میں تقطیع ہو سکتی ہے۔ رباعی کے مصرع اولیٰ سے قافیہ کی قیادرائی گئی جو بیس اوزان کے علاوہ دیگر اوزان کو کام میں لایا گیا اور مستط کی شکلوں میں ہلکی سی تبدیلی نمودار ہوئی۔ قدیم اصناف و اسالیب کے دائرے میں انقلابی تجربے نہیں ہوئے۔ انھیں محض توسیع و روایت کہا جاسکتا ہے۔

ہندی اصناف و اسالیب کو اپنانے کے رجحان نے بھی اہم تجزیوں کو فروغ دیا ہے۔ اگرچہ یہ رجحان ۱۸۵۸ء سے قبل بھی ملتا ہے مگر اتنا قوی نہ تھا جتنا ۱۸۵۷ء کے بعد نظر آتا ہے۔ عظمتِ خاں نے اس کو ایک تحریک بنانے کی کوشش کی اور پنگل کے اصولوں سے فائدہ اٹھا کر ایک نئے نقطہ نظر کو پیش کیا اور عملاً اس کو برت کر دکھایا۔ عظمتِ خاں کی شاعری ان کے نظریہ سے عین مطابق ہے۔ یہی اس کا عیب ہے اور یہی اس کا حسن بھی۔ عیب اس لئے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے عروضی نقطہ نظر کے چوکھٹے میں بٹھانے کی کوشش کی جس کی وجہ سے اس میں آدرد و یکسانیت اور یکسانیت پیدا ہو گئی۔ مگر حسن اس لئے کہ انھوں نے پہلی بار آدرد و شاعری کو تجزیوں کی ایک صحتمند فہم سے روشناس کیا اور برسوں کی روایات کو مسترد کر کے نئی روایات قائم کیں۔ عظمتِ خاں کے نقطہ نظر کی اشاعت کے بعد اردو میں گیتوں کا سرمایہ بڑھا، اور گیت کے جدید ہیئت کا تعین ہوا اس کے علاوہ اردو میں ہندی کے بہت سے چھند مثلاً سار، سرسی، ہرگیتکا، ہنس اور دوہا وغیرہ آئے ہیں۔ چونکہ یہ تمام ہندی چھند اردو بحرِ دل سے قریب تر ہیں اس لئے ان میں تازگی اور توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ اس دور میں بعض اسلامی عقائد کو ہندو تہذیب اور عقائد کے رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔

انگریزی اثرات کے تحت کئی سطحوں پر تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اردو شاعری کے بعض بنیادی تصورات بدلے۔ مثلاً

(الف) انگریزی کے اثرات کے تحت صوتی قوانین کو فروغ ملا اور ان کے تنوع کی روایت شروع ہوئی۔ ایک نظم میں ایک بحر کے مختلف ارکان کو مختلف مصرعوں میں بڑا گیا اور ایک نظم میں کئی کئی بحروں کو استعمال کیا گیا۔ "مصرع کا تصور" بھی بدلا جس پر "انگریزی کے" تصور "مصرع" اور "مصرعہ" مسلسل "کا اثر ہے۔ اس تصور کے تحت خیال ایک مصرع سے دوسرے مصرع تک اور دوسرے مصرع سے تیسرے مصرع تک بہتا چلا جاتا ہے اور جہاں خیال مکمل ہوتا ہے وہیں تو اعداد اور خیال کے اعتبار سے مصرع کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس طرح انگریزی اسٹینز فارم کے تحت اردو میں بندوں کی نئی تشکیل وجود میں آئی۔ اردو میں انگریزی کے اسٹینز فارم میں مربع ہیئت کو بہت بڑا گیا۔ دوسرے اسٹینز فارم یا تو آئے ہی نہیں یا بہت کم آئے ہیں اس سلسلہ میں اسٹینز فارم سے مزید استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

(ب) انگریزی سے اردو میں نظم معرآ - سائٹ "آزاد نظم، ترسیلہ، مختصر نظم اور شری نظمیں آئیں۔ مگر اردو شاعروں نے ان ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا۔ بلکہ ان میں تبدیلیاں کر کے اپنا یا ہے۔ مثلاً انگریزی میں لینک درس کے لئے ایک بحر آہنگ پینٹا میٹر مخصوص ہے جبکہ اردو معرآ نظم کے لئے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ انگریزی میں سائٹ کی تین قسمیں شیکسپیری، پیٹرار کی اور اسپنسر کی ہے اردو میں پہلی دونوں قسمیں ملتی ہیں مگر بہت کم۔ لیکن کوئی اسپنسر سائٹ مطبوعہ شکل میں میری نظر سے نہیں گزرا۔ اردو شاعروں نے زیادہ تر سائٹ اپنی طبع زاد ترتیب قوافی میں لکھتے ہیں۔ اور کوئی بحر بھی مخصوص نہیں کی ہے۔ جیسا کہ انگریزی میں سائٹ سے ایک بحر مخصوص ہے۔

انگریزی میں نری درس نے عروضی ارکان کو خیر باد کہہ کر موسیقیت کی بنیاد بول چال کے آہنگ اور لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی اردو آزاد نظم نے مساوی الوزن مصرع کے اصول کو خیر باد مگر عروضی ارکان کو نہ چھوڑ سکی اس لئے اردو آزاد نظم کا آہنگ بول چال کے آہنگ سے زیادہ عروضی آہنگ سے قریب رہا۔ اردو میں مختصر نظمیں اور تراویح لکھے گئے۔ مگر سائٹ اور تراویح دونوں بحر بے زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد شری شاعری کا آغاز بھی ہوا۔ مگر ابھی تک کوئی شری شاعر اعلیٰ درجہ کی شری نظمیں نہ لکھ سکا اور اردو کے شری شاعر مخصوص قسم کے آہنگ کی تخلیق میں بھی ناکام ہیں ممکن ہے مستقبل میں شری شاعری کے نئے امکانات دریافت کر لئے جائیں جو ہماری شاعری کا جزو بن جائیں۔

(ج) اردو میں جاپان کی بعض ہیئتوں کا ذکر بھی ملتا ہے مگر جاپانی شاعری کا تا، بانا، جاپان کی مخصوص تہذیب، مناظر، فطرت، بدھ عقائد اور اشاریت سے مل کر بنا ہے۔ ان کا عروضی آہنگ کا تصور بھی مختلف ہے۔ اس لئے اردو میں جاپانی ہیئتوں کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ کئی نقادوں نے اردو میں ہائیکو کا ذکر کیا ہے۔ مگر اردو میں اب تک صحیح معنی میں کوئی ہائیکو نہیں لکھا گیا۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ اردو میں نئے حالات، نئی جذباتی فضا اور نئے نظریات کے تحت قدیم اصناف و اسالیب میں تبدیلی ہوئی۔ بعض نئی روایتوں کا آغاز ہوا۔ اردو میں بعض غیر ملکی شعری ہیئتیں آئیں مگر انھیں جوں کا توں قبول نہیں کیا گیا بلکہ اردو شاعروں نے ان ہیئتوں کو اپنی زبان کی ساخت، عروض اور موسیقی کے اصولوں میں ڈھال دیا ہے۔ بعض غیر ملکی شعری ہیئتوں

کے مقابلہ میں ہندی چھند اردو شاعری کے مزاج سے زیادہ قریب ہیں۔ اردو میں اب تک جتنے تجربات ہوئے ہیں ان میں وہی کامیاب ہیں جو ہماری قومی موسیقی کے مزاج کے مطابق یا اس سے قریب تر ہیں۔

اس دور میں زندگی کی ہر سطح پر عمل اور رد عمل کی رفتار تیز تر ہو گئی ہے۔ بین الاقوامی سطح پر بعض بنیادی تبدیلیاں ہو رہی ہیں۔ ایک طرف اشتراکی اور سامراجی ممالک کے درمیان کشمکش بڑھ رہی ہے، دوسری طرف بقائے باہم کے اصولوں کی انادیت کو علانیہ تسلیم کیا جا رہا ہے۔ اس کے علاوہ جمہوریت کی تدریج کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے بعد بعض ممالک میں فوجی انقلاب برپا ہو رہے ہیں اور تاریخ خود کو دہرا رہی ہے۔ سوشلزم کا خواب بھی کثرت تعبیر سے پریشان ہو رہا ہے۔ غرض سیاسی، سماجی، اقتصادی سطح پر مفاد پرستی، غلبہ اور خود غرضی کی نفسیات کی جلوا کر رہی ہے جس سے کم و بیش ہر ملک متاثر ہے۔

ایک طرف ہم بین الاقوامی سیاست کے اثرات قبول کر رہے ہیں اور ان پر اپنا اثر استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری طرف بین الممالک ثقافتی تعلقات کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے۔ جس سے ایک دوسرے کی زبان، ادب، تہذیب سے واقفیت بڑھ رہی ہے۔ اس واقفیت سے اردو ادب و شعر کو نئی معنویت ملنے کے امکانات بڑھ رہے ہیں جس طرح انگریزی کی واقفیت سے اردو میں انگریزی ہیئتوں کا نفوذ ہوا اس طرح دوسرے ممالک کی نئی زبانوں سے واقفیت سے نئی ہیئتوں کا دہود ممکن ہے۔

قومی افق پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہو گا کہ سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ سیاسی سطح پر دائیں اور بائیں بازو کی طاقتیں رست و گریباں ہیں اور بعض درمیانی طاقتیں دونوں طرف ہاتھ بڑھا رہی ہیں۔ اگرچہ رنگ و نسل، مذہب اور علاقائی تعصب کو محسوس کیا جا رہا ہے، مگر ابھی تک اس سے عام زندگی کو پاک نہیں کیا جاسکا۔ جس کا اثر سیاسی سطح پر بہت دور تک نفوذ کر گیا ہے۔ اقتصادی طور پر قومیاں کی اسکیم سے فری انٹرپرائز تک ہر قسم کی اقتصادی پالیسی کو اپنایا جا رہا ہے۔ اس سے بعض پیچیدگیاں دور ہو رہی ہیں مگر بعض نئی الجھنیں پیدا ہو رہی ہیں۔ اگرچہ ملک میں نئی قسم کی سرمایہ داری ابھر رہی ہے اور نو دولتوں کا فروغ ہو رہا ہے مگر پسماندہ طبقے بھی ابھر

رہے ہیں اور اس میں کسی حد تک خود اعتمادی اور معاشی خوشحالی کے آثار پیدا ہو چکے ہیں۔ ملک میں زرعی انقلاب کے ساتھ ساتھ صنعتی ترقی بھی ہو رہی ہے۔ جب کوئی ملک پہلے پہل صنعتی انقلاب سے دوچار ہوتا ہے تو سماج میں مفاد پرستی، خود غرضی اور جنگ زرگری بڑھ جاتی ہے۔ ملک کی اقتصادیات پر ان سب خطرات کو محسوس کیا جا رہا ہے اور ایک ایسے سماج کی تشکیل کی ضرورت کا احساس بڑھ رہا ہے جس کی بنیادیشنلزم، جمہوریت، سوشلزم اور سیکولرزم پر ہو۔

ملک میں تعلیم کی اہمیت کا احساس بڑھ رہا ہے۔ نئے نئے اسکول اور کالج اور یونیورسٹیاں کھل رہی ہیں۔ لازمی تعلیم پر بھی زور دیا جا رہا ہے۔ اب تعلیم چنانچہ نام نہاد شرف یا اہرار کا زیور نہیں سمجھی جاتی بلکہ آہستہ آہستہ اب تعلیم پر ہر کس و نا کس کے حق کو تسلیم کیا جا رہا ہے۔ پسماندہ طبقات تعلیم پانے لگے ہیں۔ یہ طبقات اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے ادب پر آئیں گے اور اپنے ساتھ اپنی تہذیبی قدریں بھی لائیں گے اور اپنی بولی اور ادب کے مثبت عناصر کو اپنے فکر و فن میں سمویں گے۔ اس طرح تمام قومی زبانوں کے ساتھ اردو کو بھی مختلف بولیوں کے علاقائی ادب اور آہنگ سے مستفید ہونے کا موقع ملے گا اور اس کا اثر ہمیت پر بھی ہو گا۔

تعلیمی اداروں میں علاقائی زبانوں میں تعلیم دی جا رہی ہے۔ سرکاری طور پر ایک علاقہ میں دوسرے علاقے کی زبان کی تعلیم دی جانے لگی ہے اور ثقافتی لین دین کا سلسلہ پہلے سے زیادہ پھیل گیا ہے اس کے اثرات ایک دوسرے پر ہوں گے اور ایک خاص منزل پر ان اثرات سے ادب و شاعری بھی متاثر ہوگی۔ امید ہے کہ قومی زبانیں ایک دوسرے کے صوتیاتی اصولوں، آہنگ کے مسلمات، شعری قدروں، تکنیک نیز ہمیت کی تہذیبوں سے استفادہ کریں گی۔ اردو شاعری کو بھی اس مشترکہ سرمائے سے حصہ ملے گا اور تکنیک نیز ہمیت میں اضافے اور تجربے ہوں گے۔

آج کل لوگ ادب کی طرف بھی توجہ ہو رہی ہے۔ فلم نے لوگ گیتوں کی دھنوں سے بہت استفادہ کیا ہے۔ ادھر قومی زبانوں کے لوگ گیتوں کو جمع کیا جا رہا ہے اور ان کے اصول آہنگ و قوافی اور زبان، سلوب نیز ہمیت کا مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ یہ بہت مفید اور اہم کام ہے۔ اس کے اثرات ملک کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادب پر ضرور ہوں گے اور اردو کی شعری ہمیت بھی

اس سے متاثر ہوگی۔ اردو میں یہ عمل شروع ہو چکا ہے اور اردو گیت نے لوک گیت کی روایت سے کافی استفادہ کیا ہے اور بعض نظمیں لوک گیتوں کی دھنوں پر لکھی گئی ہیں۔

ہر دور میں شعری ہیئت کے تجربے ہوتے رہے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ ابھی تک تکنیک اور ہیئت کے تجربات کے تمام امکانات سے فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے اس لئے یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ مستقبل میں ہیئت کے تجربات کا ذخیرہ اور بڑھے گا اور ان میں توازن پیدا ہو گا۔ مگر کوئی تجربہ محض مشق و مزاولت کی بنیاد پر زندہ نہیں رہے گا بلکہ وہی تجربے زندہ رہیں گے جن میں، عدا شعری خوبیاں ہوں گی اور جو تاثر کی زریں کا بہترین ذریعہ، شعری تجربہ کی بیاد میں خصوصیت نیز جمالیاتی کیفیت کا خارجی ظہور ہوں گے اور ہماری جذباتی زندگی کو سہارا دے سکیں گے۔

کتابیات

اردو کتابیں

- ۱ ابوالیث صدیقی، ڈاکٹر۔ تجربے اور روایت، لکھنؤ تنویر پریس (سن ندارد)
- ۲ احتشام حسین، سید: تنقیدی جائزے، الہ آباد، الہ آباد پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۵۹ء
- ۳ اختر اورینٹل، ڈاکٹر۔ قدر و نظر، لکھنؤ ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۵ء
- ۴ ارسطو، فن شاعری، بو طبقا، مترجم عزیز احمد، دہلی انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۴۱ء
- ۵ آزاد، محمد حسین، نظم آزاد (مرتبہ محمد ابراہیم)، لاہور نو لکچرر گیس پرنٹنگ پریس۔
- ۶ اسیر، مظفر علی، زر کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار، لکھنؤ، مطبع منشی نو لکچرر ۱۸۷۲ء
- ۷ افلاطون، ریاست یا تحقیق مدل (مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین)، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۲ء
- ۸ اکبر الہ آباد، کتابیات اکبر الہ آبادی، دہلی، سنٹرل بک ڈپو (سن ندارد)
- ۹ انشا، انشا ارشد خاں نشا، دریائے لطافت (مرتبہ مولوی عبدالحق)، لکھنؤ، الناظر پریس ۱۹۱۶ء
- ۱۰ تاجور نجیب آبادی، تصویر جذبات، لاہور، میسرز عطر حید کپور اینڈ سنز پبلشر، ۱۹۲۳ء
- ۱۱ جین، گیان چند، ڈاکٹر، اردو و ہندی شمالی ہند میں، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۶۹ء
- ۱۲ حالی، الطاف حسین خواجہ، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ ڈاکٹر جمیل قریشی)، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء
- ۱۳ حامدی کشمیری، اردو نظم اور یورپی اثرات، دہلی، مجلس، شاعرت ادب، ۱۹۶۸ء
- ۱۴ سوسین میگر، فلسفہ کا نیا آہنگ، مترجم بشیر احمد ڈار، لاہور، ۱۹۶۳ء
- ۱۵ شریف، میاں محمد، حجابات کے تین نظریے، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء
- ۱۶ شوکت بہنزاری، ڈاکٹر، نئی پرائی قدریں، کراچی، مکتبہ اسلوب، ناظم آباد، ۱۹۹۱ء

شہزادہ معنی تبسم، ن۔ م۔ راشد، فکر و فن۔ حیدرآباد، مکتبہ شعر و حکمت۔ ۱۹۷۱ء	۱۷
عبادت پریلو، ڈاکٹر۔ جدید شاعری، کراچی۔ اردو دنیا	۱۸
عبدالرحمن، مولوی۔ مرآۃ الشعر، دہلی، جدید برقی پریس۔ ۱۹۶۶ء	۱۹
عبدالوحید، ڈاکٹر۔ جدید شعرائے اردو، کراچی۔ فیروز نایند سنٹر (سن ۱۹۷۵ء)	۲۰
عزیز احمد و آل احمد سرور۔ شعرائے عصر کا انتخاب جدید، دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۴۳ء	۲۱
عسکری، محمد حسن (مرتب) میری بہترین نظم، الہ آباد، کتاستان ۱۹۴۲ء	۲۲
عظمت اللہ خاں، سریلے بول، حیدرآباد دکن، اعظم اسٹیم پریس ۱۹۴۰ء	۲۳
قادر، بلگرامی، غلام حسین، قواعد العروض، لکھنؤ، مطبع شام اردو ۱۳۰۰ھ	۲۴
مسعود حسین خاں، ڈاکٹر، شعرو زبان، حیدرآباد ۱۹۶۶ء	۲۵
معین، محمد، ڈاکٹر، فرہنگ فارسی (جلد چہارم)، تہران، امیر کبیر ۱۳۴۷ھ	۲۶
منصور احمد، واردات، دہلی، میسرز رام لال سودی اینڈ سنز، انارکلی ۱۹۴۱ء	۲۷
نجم الغنی مولوی، بحر الفصاحت، لکھنؤ، مطبع غشی نو لکھنؤ۔ ۱۹۷۷ء	۲۸

اردو اخبارات و رسائل

۱۹۱۱ء	جولائی	کامپور	ادیب	(ماہنامہ)
۱۹۲۵ء	جنوری	اردو حیدرآباد	دکن	(رسالہ)
۱۸۹۸ء	اگست	لکھنؤ	دلگداز	(ماہنامہ)
۱۸۹۸ء	اکتوبر	"	"	
۱۸۹۸ء	مئی	"	"	
۱۹۰۰ء	جون	"	"	
۱۹۰۰ء	نومبر	"	"	
۱۹۰۰ء	دسمبر	"	"	
۱۹۰۱ء	جنوری	"	"	

۱۹۰۱ء	فروری	لکھنؤ	دلگداز	
۱۹۱۰ء	جون	"	"	
۱۹۱۸ء	دسمبر	"	"	
۱۹۳۶ء	دہلی جاپان نمبر	ساقی	(ماہنامہ)	
	لاہور شمارہ ۱۵-۲۰-۲۱	سیرا	(ماہنامہ)	
۱۹۶۶ء	بھپتی (شمارہ گیارہ) نومبر	شاعر	(ماہنامہ)	
۱۹۲۶ء		علی گڑھ میگزین	(مجلہ)	
۱۹۰۹ء	مارچ	فصیح الملک	(رسالہ)	
۱۹۰۹ء	اپریل	"	"	
۱۹۰۹ء	جون	"	"	
۱۹۰۹ء	دسمبر	"	"	
۱۹۰۴ء	اکتوبر	لاہور	(ماہنامہ)	
۱۹۰۷ء	اکتوبر	دہلی	"	
۱۹۰۸ء	ستمبر	"	"	
۱۹۱۱ء	جنوری	لاہور	"	
۱۹۱۱ء	دسمبر	"	"	
۱۹۱۲ء	اپریل	"	"	
۱۹۱۲ء	نومبر	"	"	
۱۹۱۴ء	اگست	"	"	
۱۹۶۷ء	سالنامہ	کراچی	(ماہنامہ)	
۱۹۲۷ء	اگست	لاہور	(ماہنامہ)	
۱۹۲۷ء	عید نمبر	"	"	
۱۹۳۳ء	جولائی	لاہور	(ماہنامہ)	

ہفت روزہ ہماری زبان مئی گزشتہ ۲۲ اپریل ۱۹۶۰ء
 " " " " " " ۱۹۶۰ء

انگریزی کتابیں

۱	اسٹی فن اسپنڈر	:	دی میکنگ آف اے پوئم	لندن	۱۹۵۷ء
۲	ٹیمپل، ایف، البرٹ	:	فریم اسٹون ایچ ٹوکر سچائی	لندن	۱۹۴۰ء
۳	ادون، ہارنیلڈ	:	پوٹنگ ڈکشن	لندن	۱۹۵۱ء
۴	لارنس برمر	:	دی ایسٹھٹک ایکس پیرینس	بارنس فاؤنڈیشن	۱۹۲۴ء
۵	اسکاٹ جیمس	:	دی میکنگ آف لٹریچر	لندن	۱۹۴۶ء
۶	آئی اے رچرڈز	:	پرنسپلز آف لٹریچر کریٹیو سترم	نیویارک	۱۹۳۸ء
۷	روبرٹس، آٹکلی	:	فیربک آف ماڈرن ورس، سوٹھون ایڈیشن	لندن	۱۹۵۱ء
۸	کرچی،	:	ایسٹھٹکس (مترجم ڈلاس)	لندن	۱۹۲۲ء
۹	جون پیننگٹن لودس	:	دی کنولشن اینڈ ریوولوشن ان پوسٹری	لندن	۱۹۳۰ء

ہندی کتابیں

۱	پرامتھ شاستری	:	شری پنکھ پی پوش	دہلی	۱۹۵۲ء
۲	ڈاکٹر بھاکر تھ بھر	:	کلاما سرتیہ اور سمیکشا	—	۱۹۶۵ء
۳	ڈاکٹر بھولا شکر دیاس	:	پراکرت پنکھم	وارانسی	۱۹۵۹ء

فرہنگ اصطلاحات

انگریزی اصطلاح	اردو اصطلاح	انگریزی اصطلاح	اردو اصطلاح
Blind Impulses	اندھے محرکات	Originality	اچ
Echo	آواز باز گشت	Collective Unconsciousness	اجتماعی لاشعور
Rhythm	آہنگ	Syllables	اجز
Eidetic Imagery	باشعوری پیکریت	Syllables Metre	اجزائی بحر
Systematic Variations	باقاعدہ تغیرات	Syllabic Length	اجزائی لمبائی
Significant Form	بامعنی ہئیت	Literary Language	ادبی زبان
Informed	بامیت	Manners	آداب
Metre	بحر	Myth	اسطور
Insight	بصیرت	Free Imagery	آزاد پیکریت
Stanza	بند / استنزا	Free Verse	آزاد نظم
Radical Metaphor	بنیادی استعارہ	Mythological	اسطوری
Colloquial Language	بول چال کی زبان	Spenserian	اسپنسر
Presence of no style	بے اسلوبی کی موجودگی	Absence of Style	اسلوب کی عدم موجودگی
Narrative	بیانیہ	Mythic	اسطوری
Colourless Imagery	بے رنگ پیکریت	Principle of Structure	احول ساخت
Unaccented	بے زور	Relative Term	اعتنائی اصطلاح
Complex Metaphor	بہت پیچیدہ استعارہ	Density of Expression	ظہار کاغث
Image	پیکر	Technique of Expression	اظہار کی تکنیک
Imagery	پیکریت	Single Rhyme	اکبر قافیہ
Stress	تاکید	Imayo	ایماو

Aesthetics	جملات	Stressed	تاکیدی
Aesthetic Metaphor	جایان استعاره	Accented Metre	تاکیدی بحر
Consonant	حرف صحیح	Accentual Syllabic Metre	تاکیدی اجزائی بحر
Vowel	حرف علت	Abstract Structure	تجزیه کا ساخت
Quality of Beauty	حسن کی کیفیت	Assonance	تجنیس
Sensuous Imagery	حسی پیکریت	Organization of Experience	تجزیہ کا تنظیم
Sensuous Appearance	حسی ظہور	Fancy Image	تخیلی پیکر
Sensuous Elements	حسی عناصر	Personification	تجسیم
Animism	جیائیت	Graphic	ترسی
Producer	خالق	Communication	ترسیل
Line Rhyme	خطی قافیہ	Communicative	ترسیلی
Empty Form	خالی ہیئت	Characterization	تشخص
Idea	خیال	Variation	تغیرات
Inner Rhyme	داخلی قافیہ	Repetition	تکرار
Inner Form	داخلی ہیئت	Technique	تکنیک
Two Syllabic Rhyme	دو جزئی قافیہ	Analogical Metaphor	تمثالی استعارہ
Dichotomy	رد قسمی	Symmetry	تناسب
Personal Idiosyncrasy	شخصی عادات خصوصیت	Triple Rhyme	تہر قافیہ
		Static Imagery	جامد پیکریت
Medium of Expression	ذریعہ اظہار	Emotional Content	جذباتی مواد
Mental Form	ذہنی ہیئت	Syllable	جر
Coloured Image	رنگین پیکریت	Para Rhyme	جزوی قافیہ
Formal	ردائتی	Aesthetic Appreciation	جایانی تہیر

Musical Composition	غنائی تخلیق	Feminine Rhyme	زنانہ قافیہ
Unstressed	غیر تاکید	Accented	زور دار
Neutral Style	غیر جانبدار اسلوب	Structure	ساخت
Tale	قصہ کہانی	Simple Metaphor	سادہ استعارہ
Printing	فن طبع	Scientific Language	سائنسی زبان
Artistic Creation	فنی کار تخلیق	Alliteration	سحر حرفی صفت
Fine Arts	نہوں لطیفہ	Auditory Rhetoric	سمائی خطابت
Short Syllables	قلیل اجزا	Trisyllabic foot	سہ اجزائی فوٹ
Grammar	قواعد	Trisyllabic Substitution	سہ اجزائی نعم البدل
Weak Stressed Syllable	کمزور تاکیدی جز	Poetic Metaphor	شعری استعارہ
Weak Rhyme	کمزور قافیہ	Poetic Experience	شعری تجربہ
Linguistic Metaphor	لسانیاتی استعارہ	Diction	شعری زبان
Quantitative Metre	مازائی بحر	Phonetic Form	صوتیاتی ہیئت
Matter	مادہ	Sound Picture	صوتی تصویر
Material	مادہ اور خواص	Long Syllable	طویل جز
Physical Form	مادی ہیئت	Prosody	نظم
United Whole	متحدہ کل	Organic Unity	معنوی وحدت
Dynamic Imagery	متحرک پیکریت	Organic Form	معنوی ہیئت
Active Mental Factors	متحرک ذہنی عوامل	Impression	عکس
Definite Image	متعین پیکر	Symbol	علامت
Tercet	ثالث	Formal Cause	علت صوری
Onava Rima	مشق	Material Cause	علت مادی
Tied Imagery	مکھڑ پیکریت	Gospels	عیسائی مذہب کے صحیفے

Astrology	نجوم	Definite Form	مختصر صیغیت
Sign	نشان	Mixed Metaphor	مخلوط استعاره
mi Rhyme	نصف قافیه	Quintet	پنجش
ry of Substitution	نظریه نعم ابدال	Ritual	مذہبی رسوم
ink Ver	نظم معرا	Masculine Rhyme	مردانہ قافیه
tation	نقل	Compound Metaphor	مرکب استعاره
nity	وحدت	Sextain	مردس
tern	وضع	Common Denomination	مشترک نسب
ocinatory Imagery	ذہنی پیکریت	Run-on line	مصرعہ مسلسل
yphonic prose	ہم آہنگ نثر	Artificial Imagery	مصنوعی پیکریت
ism	ہدیت	Hypna Gozia Imagery	مصنوعی فوہی پیکر
malism	ہدیت پرستی	Strong Stressed Syllable	مضبوط تاکید کی جڑ
nal Development	ہستی ارتقا	Absolute Imagination	مطلق تخیل
nal Experiment	ہستی تجربہ	Suspended Rhyme	معطل قافیه
of Form	ہستی مسلک	Purpose	مقصد
ial Elements	ہستی عناصر	Taboos	ممنوعات ذہنی
ations	ہجاءات	Fitness	مناسبت
ory Image	یادداشتی پیکر	Logic	منطق
		Substance	مواد
		Musio	موسیقی
		Mechanical Form	میکانکی ہدیت
		Measured Language	نہی تلی زبان

اشارہ

• ونواس ۸۵

• رنگنوی ۲۲۶

• رمارہروی، مخدوم عالم ۱۰۱

• رشام حسین، سید ۲۸، ۳۱، ۱۷۹

• من مارہروی ۹۷، ۹۸، ۹۹

• تدریم قاسمی ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۱۵، ۲۲۶

• میر بخش ۲۰۳

• خیر جوناگڑھی ۱۸۲ تا ۱۸۳

• شمشیرانی ۶۸، ۱۲۳، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۸۰

• ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۲۶

• خیر الایمان ۲۵، ۶۴، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۳

• ۲۱۶، ۲۲۳، ۲۲۴

• اختر اورینوی، ڈاکٹر ۲۵

• اختر ہوشیار پوری ۱۸۴

• ارسطو ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۳

• آرمیڈ، میتھیو ۴۴

• آزاد، محمد حسین ۵۷، ۶۶، ۸۳، ۸۷، ۸۸

• ۹۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۳، ۱۱۴

• ۱۱۵، ۱۱۹

• اسپنڈر، اسٹیفن ۲۸، ۲۹

• اسپنسر ۴۲، ۱۷۸

• اسٹن ڈولین ۲۳۳

• اسٹیونس ۲۳۷

• اسد محمد خان ۲۲۵

• آسکروالڈ ۲۲، ۱۷۳

• اسماعیل میرٹھی ۸۳، ۸۷، ۹۰، ۹۲

• ۹۸، ۹۹، ۱۰۰

• اسمتھ، گولڈ ۷۵

• اسیر، سید مظفر علی ۱۰۸

• اشک، احسن احمد ۲۲۹

• آغا حشر ۱۵۹

• آغا محمد طاہر ۶۶

• افسر میرٹھی، حامد اللہ ۶۷، ۲۲۶

• افضل جمبھارتی ۲۲۵

• انلاطون ۱۶، ۱۷، ۱۸

• اقبال، علامہ سر محمد ۲۳، ۷۷، ۱۱۹

حسن کمال ۱۶۲

حسن لطیفی ۱۷۷

حفیظہ جاندھری ۱۲۴، ۱۲۰، ۷۷، ۷۹، ۶۸

۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۲، ۲۲۶

حفیظہ ہوشیارپوری ۲۲۸، ۲۲۹

خالد تصدق حسین ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۲۸

خلیل الرحمان اعظمی ڈاکٹر ۲۰۴، ۲۱۱

خورشید الاسلام ڈاکٹر ۲۰۴

دلنہ ۴۱، ۴۵

دلگیر اکبر آبادی ۱۹۷، ۱۰۱

دی گاسن ۲۸

ڈی سوزا ۱۹۱

ڈی وڑان ۱۹۱

ذوقی، سعید علی ۲۲۶

رابرٹ برجز ۲۳۳

رچرڈز، آئی اے ۲۰

راشدن م ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۳، ۱۹۴

۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۸

رابعی معصوم رضا ۲۰۴

ساحر لدھیانوی ۱۶۲

سانغز نظامی ۷۷، ۷۸، ۱۶۲، ۱۶۵، ۲۲۶

سحر عشق آبادی، علامہ ۱۲۲

سردار جعفری ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۱۵

سر سید ۵۷

سرور اکبر احمد ۲۳۸

سرور جہان آبادی ۷۷، ۷۸

سلام ٹھیلی شہری ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۲۶

سلیمان اویب ۲۰۴

سودا، مرزا محمد رفیع ۲۲۵

سوسین لینگر ۲۷، ۲۹، ۴۷، ۴۸

سرو پاکوی ۱۶۲

سیف الدین سیف ۱۶۲

شاد، نریش کمار ۲۳۳، ۲۳۵

شادان بکرمی، سید اولاد حسین ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۹

شاکر میر علی ۱۱۶

شائق وارثی ۱۸۲

شبلی ۱۶۶، ۱۱۴، ۲۲۸

شرر عبدالحلیم ۵۸، ۵۹، ۶۳، ۷۳، ۷۸

۸۴، ۸۸ تا ۱۰۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸

شعری، شفیق قاطبہ ۲۱۹، ۲۱۶

شعلہ، عطا محمد خان ۲۳۲، ۲۳۵

شکیل بدایونی ۱۶۲

شلیگل ۲۱

شورش کاشمیری ۲۲۶

شوق قدوائی ۱۱۵ تا ۱۱۸

شوکت سبزواری، ڈاکٹر ۱۹، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۲۷

- شوکت میرٹھی، سید احمد حسن ۱۶۹، ۱۷۰
 شہاب جعفری ۱۵۵، ۱۶۲
 شہریار ۲۰۳، ۲۲۸
 شیکسپیر ۲۱، ۲۳، ۱۴۳، ۱۷۷
 شیلی ۲۲۸
 ضامن گشتوری، سید محمد ۷۵
 ضمیر ظہر ۱۶۲
 ضیاء اللہ عمر ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۳
 طفیل ہوشیار پوری ۱۸۴
 عالی، جمیل الدین ۱۶۲، ۱۶۶
 عبدالرحمان ۸۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۲۰۱
 عبدالحکیم، خلیفہ ۶۸، ۷۷
 عبدالحق، مولوی ۷۸
 عبدالقادر، سر ۱۷۲، ۲۳۲
 عبداللطیف، ڈاکٹر ۱۲۳
 عبدالوحید، ڈاکٹر ۱۶۶
 عزیز تمنا ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴
 ۱۸۵، ۱۸۷
 عزیز قیسی ۲۰۳، ۲۱۸، ۲۲۲
 عشرت رحمانی ۱۵۸
 عظمت الشراں ۶۳، ۶۷، ۶۸، ۷۷، ۷۹
 ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۱۲۳ تا ۱۶۳، ۱۷۰، ۱۷۱
 ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۲۸، ۲۲۷
 علی جواد زبیری ۲۰۳، ۲۱۶، ۲۲۸
 غالب ۶۲
 فرانتز ۱۷۳، ۲۱۷
 فرد سارٹ ۲۳۳
 فریاز منشی احمد حسین ۹۳
 فضل الرحمان ۲۳۸
 فضل حق ۲۳۳
 فیض احمد فیض ۶۲، ۶۵، ۲۰۳، ۲۰۴
 ۲۰۶ تا ۲۰۹، ۲۱۲
 قتیل شفائی ۱۵۴، ۱۶۲
 قدر بلگرامی ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۷۵
 قدسی، محمد عبدالقدوس ۹۷
 قیس، محمد عمر ۱۰۰
 قیصر (ایڈیٹر الحجاب) ۹۵
 قیوم نظر ۱۶۲، ۱۹۳، ۲۰۲
 کروچے ۳۹ تا ۴۶، ۵۰
 کلیم الدین احمد ۱۹۱
 کلیو بیل ۲۳
 کمال احمد صدیقی ۲۰۴
 کننگس، ای ای ۱۸۹
 کولرج ۲۱، ۲۲
 کوٹ، یلراج ۲۰۳
 کیفی، پلٹ برج سوہن دتا تریہ ۷۲، ۷۳، ۷۸، ۷۹

گولڈ اسمتھ ۹۷

لودل، مس ای ۱۸۹

لیویز، جان لیونگسٹن ۱۸۹

ماہر القادری ۲۲۶

مائیکل رابنٹس ۳۵، ۳

مخروج سلطان پوری ۱۹۳

مجنوں گورکھ پوری ۱۲۲

مجید امجد ۱۹۳، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۳

۲۲۸، ۲۲۲، ۲۱۶

مخدوم، تلوک چند ۷۶

محمد مسلم عظیم آبادی ۶۶

محمد معین، ڈاکٹر ۱۱۰

ملا غیاث الدین ۱۰۵

محمود الی، ڈاکٹر ۱۲۲

محمی صدیقی ۲۲۶

مختار صدیقی ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۱۶

مخدوم محی الدین ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۲۱

مخوجا اندھری ۲۳۶

مرزا سلطان احمد ۱۰۳

مرزا قتیل ۸۵

مسعود حسین خان، ڈاکٹر ۱۵۵، ۱۲۷، ۵۰

۱۵۷، ۱۶۲، ۲۰۷

مشر، بھاگیرتھ، ڈاکٹر ۱۵۶

مصطفیٰ زیدی ۱۹۶، ۲۰۴

منظف علی سید ۱۶۲

منفی تبسم ۲۲۸

مقبول حسین احمد پوری ۱۹۲

ملارے ۲۸

منصور احمد ۷۲، ۸۸

منو ۱۲۵

منیب الرحمان، ڈاکٹر ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۱۲

منیر نیازی ۱۶۲، ۲۰۴

میان محمد شریف ۳۹

میر ۶۱

میراجی ۲۲، ۶۵، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۹۳

۱۹۸، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۹

۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۱

میر شریف ۱۲۳

میکس بیولر ۲۹، ۴۶

میکس نیس ۲۹، ۲۶

نادر کا گوردی ۶۳، ۶۴، ۷۷، ۱۶۹

ناصر شہزاد ۱۶۲

نجم الثنی، مولوی ۷۹، ۸۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳

۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲

نذرا فاضلی ۱۶۲

نذیر احمد ۱۱۲

نذیر حسین احمد انبالوی ۹۴

نظم طباطبائی ۶۲، ۷۳، ۷۵، ۹۳، ۹۷، ۹۸، ۱۳۱

میرا گریفن ۱۸۸

ہادی، متوہر لال ۱۸۴

ہربرٹ ریڈ ۱۹۱

ہارلڈ، گزٹل ۵۷

ہورس ۲۴

ہومر ۴۶

ہے فیس شس ۴۶

یلدرم، سید سجاد حیدر ۵۸، ۶۰، ۲۳۵

یوسف ظفر ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۲۲

۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۱

نظیر آبادی ۲۴۵

نعیم، روشن لال ۱۸۵

نگار مہربانی ۱۵۷

نیلے شرما ۱۶۲

واسطی، سید عمار حسین ۹۶

وحید اختر، ڈاکٹر ۲۰۴، ۲۱۳

ورد سورتنہ ۱۴۳

وزیر آغا ۲۰۴، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۴

ولیم کوہر ۹۴

وی سرنی ۱۹۱

تنقید سے تحقیق تک

از: ڈاکٹر عنوان چشتی

”جن مسائل پر آپ نے قلم اٹھایا ہے، ان موضوعات پر اتنی جامع و مانع کتاب ہنوز اردو میں، میں نے نہیں دیکھی۔ ہر موضوع پر آپ نے مفکرانہ انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ میرے نزدیک یوں تو ہر صاحب علم کے لئے یہ کتاب ضروری ہے مگر تنقید ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ازراہ ضروری ہے۔“

ڈاکٹر سید اعجاز حسین

”آپ نے سب (مضامین) بہت محقول اور مدلل انداز میں سپرد قلم کئے ہیں جن سے تنقید کے کئی اہم مسائل پر روشنی پڑتی ہے۔ آپ نے اپنے مطالعہ اور تحقیق و تجزیہ سب سے استفادہ کر کے تنقیدی مسائل کے سلسلے میں ایک وقیع کتاب پیش کر دی ہے۔“

ڈاکٹر نور الحسن اعظمی

قیمت ۱۵ روپے

انجمن ترقی اردو (رہند) اردو گھر، راولپنڈی، نئی دہلی ۱